برگ و بار
(مجموعہ مضامین)
سید امین اشرف

برگ و بار
(مجموعۂ مضامین)

سید امین اشرف

BARG-O-BAR

BY

SYED AMEEN ASHRAF

کتاب : برگ و بار

مصنف : سید امین اشرف

زیرِ اہتمام : سید شاہد مہدی

کمپوزنگ : محمد شاہد عالم

ایڈیشن : ۲۰۱۲ء

تعداد : ۳۰۰

قیمت : تین سو روپے Rs. 300/-

مطبع : ایم۔ کے۔ آفسیٹ پریس، دہلی

تقسیم کار:

☆ ایجوکیشنل بک ہاؤس، یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ۔ ۲۰۲۰۰۲

☆ شب خون کتاب گھر، 313/371، رانی منڈی۔ الہ آباد

☆ گلِ سمنان۔ 4/54، بدرباغ علی گڑھ۔ ۲۰۲۰۰۲

انتساب

یکے از قبیلۂ اہلِ نظر
شفیق اُستاد (پروفیسر) **اسلوب احمد انصاری**
کے نام

خلل پذیر بود ہر بنا کہ می بینی
مگر بنائے محبت کہ خالی از خلل است

فہرست

حرفے چند ۷

○ مضامین:

۱۔ تحائف اشرفی کا ایک تنقیدی جائزہ ۹

۲۔ ابلیس، ملٹن اور اقبال کی شاعری میں ۳۱

۳۔ اقبال کا تصورِ فقر ۵۲

۴۔ فانی اور معاصر شعرا (اصغر، حسرت، جگر) ۶۹

۵۔ رشید احمد صدیقی کا اسلوبِ تحریر ۹۹

۶۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے شعری مجموعہ ''آسماں محراب'' کے داخلی زاویے ۱۱۷

۷۔ اقبال: شخصیت اور شاعری ۱۲۴

۸۔ مجروح سلطان پوری کی غزل: حریر و رنگ ۱۲۹

۹۔ مظفر حنفی کی شاعری ''ہاتھ اوپر کیے'' کی روشنی میں ۱۳۶

۱۰۔ غلام مرتضیٰ راہی کے مجموعہ شعری میں 'آئینہ' ایک کلیدی استعارہ ۱۴۵

○ ترجمے:

۱۱۔ ورڈز ورتھ: شاعری اور شعری زبان و بیان ۱۵۱

۱۲۔ مارک شورر: تکنیک دریافت کی حیثیت سے ۱۷۳

۱۳۔ پال ویلری: شاعری اور مجرد خیال: رقص و رفتار ۱۹۹

○ نظموں کے تجزیے:

۱۴۔ تنہائی: اقبال ۲۱۳

۱۵۔ اجنبی عورت: ن۔م۔راشد ۲۲۰

۱۶۔ عکس کی حرکت: میرا جی ۲۲۵

۱۷۔ جنت لمحات: اختر الایمان ۲۲۸

۱۸۔ اُمید و بیم: شہریار ۲۳۳

۱۹۔ صبا کے ہاتھ پیلے ہوگئے: بلراج کومل ۲۳۸

۲۰۔ پوسٹ نہ ہونے والا ایک خط: مظہر امام ۲۴۳

۲۱۔ مستقبل کا خوف: جمال اویسی ۲۴۸

○ غزلوں کے تجزیے:

۲۲۔ غزل: خواجہ میر درد ۲۵۱

۲۳۔ غزل: میر تقی میر ۲۶۰

۲۴۔ غزل: میر تقی میر ۲۶۹

۲۵۔ غزل: انشاء اللہ خاں انشا ۲۷۸

۲۶۔ غزل: آتش ۲۸۸

۲۷۔ غزل: آتش ۲۹۸

۲۸۔ غزل: شیفتہ ۳۰۸

۲۹۔ غزل: فانی بدایونی ۳۱۷

۳۰۔ غزل: حسرت موہانی ۳۲۵

○ تبصرے:

۳۱۔ صَلُّوْ عَلَیْہِ وَ آلِہٖ: شاعر: سید محمد اشرف ۳۳۴

۳۲۔ اقبال اور غالب۔ مصنف: پروفیسر حامدی کاشمیری ۳۴۰

۳۳۔ قدیم تامل ناڈو میں عربی فارسی ادبیات کی چار سو سالہ تاریخ۔ تصنیف: کاوش بدری ۳۴۵

۳۴۔ ''گھومتی ندی''۔ مصنف: پروفیسر وارث کرمانی ۳۴۹

۳۵۔ فلک در یچہ: شاعر عابد علی عابد ۳۵۳

۳۶۔ تصوف اور بھکتی — تقابلی مطالعہ: شمیم طارق ۳۵۸

●●●

حرفِ چند

راقم السطور کی زیرِ مطالعہ کتاب کی اشاعت کا مقصد بعض رسائل میں شائع شدہ بکھرے ہوئے مضامین کو یکجا کرنا ہے۔ سرِفہرست مضمون خانوادۂ اشرفیہ کے عارف باللہ بزرگ میرے پرنانا شاہ علی حسین اشرفی (۱۸۵۰ء۔۱۹۳۶ء) کی فارسی اور اردو میں نعتیہ اور منقبتی شاعری اور ہندی کے عارفانہ کلام کے محاکمے پر مشتمل ہے۔ اقبالؔ پر دونوں مضامین 'نقد و نظر' (۱۹۷۹ء۔۲۰۰۲ء) کے لیے لکھے گئے تھے۔ فانیؔ اور معاصر شعرا (فانیؔ، حسرتؔ، اصغرؔ، جگرؔ) پر مضامین اور اس کے علاوہ 'آسماں محراب' مجروحؔ سلطان پوری کے شعری مجموعہ 'غزل' مظفرؔ حنفی کی شاعری اور غلام مرتضیٰ راہیؔ کی غزلوں کا مطالعہ صنفِ غزل سے میری طبعی موانست کا مظہر ہیں۔

رشید احمد صدیقی کے اسلوبِ تحریر پر مضمون دراصل رشید صاحب کو خراجِ عقیدت پیش کرنا ہے۔ صاحبِ طرز ادیب، علی گڑھ کے شیدائی، بغایت درجہ طباع اور بذلہ سنج رشید صاحب علی گڑھ کی تہذیب و ثقافت کا جیتا جاگتا نمونہ تھے۔ جو برجستگی اور گہرائی رشید صاحب کے مزاحیہ کلمات میں تھی رشید صاحب کا فنِ مزاح اسی کا عکس ہے اور اُسی تہہ داری و زرخیزی سے مالا مال طنز و ظرافت کے اعلیٰ نمونے بھی رشید صاحب کے تخلیقی ادب پاروں کی زینت ہیں۔ انگریزی کا یہ مقولہ بلاشبہ رشید صاحب پر صادق آتا ہے کہ .Style is the man

ایک زبان سے دوسری زبان میں بعینہٖ بلاکم وکاست اس طرح ترجمہ کرنا کہ اصل کی روح سما جائے، کارے دارد۔ بیانیہ شاعری، کہانی یا ناول میں تو یہ تجربہ ممکن ہے مگر غزل، استعاراتی نظم یا تنقیدی زبان کے ترجمے کا حق اس طرح ادا کرنا کہ اصل اسپرٹ ترجمے میں منتقل ہو جائے، خاصا دشوار ہے۔ مارک شورر اور پال ویلری کے مضامین کے ترجمہ کے ساتھ راقم الحروف نے ولیم ورڈزورتھ کے مضمون Preface to Lyrical Ballads کا بہ طریقِ احسن حرف بہ حرف اس طرح لٹرل ترجمہ کیا ہے کہ نقل پر اصل کا دھوکہ ہوتا ہے۔ یہ مضمون علی گڑھ میگزین (اردو) ۶۲۔۱۹۶۱ء میں شائع ہو چکا ہے۔ ۱۹ویں صدی کی رومانی شاعری کے سیاق و سباق میں اس کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔

غزلوں کے تجزیے کا پس منظر یہ ہے کہ پروفیسر اسلوب احمد انصاری نے پہلی بار اپنے ادبی جریدہ 'نقد و نظر' میں ادب پارے کی تفہیم کے لیے متن پر توجہ مرکوز کرنے کا ڈول ڈالا۔ غیر ضروری مباحث میں اُلجھنے کے بجائے اطلاقی تنقید کے عمل پر زور دیا۔ غزل کی تفہیم کے سلسلے میں یہ اسی وقت ممکن ہے جب غزلوں کا تجزیاتی مطالعہ کیا جائے۔

گاہے بہ گاہے جن نظموں کے تجزیے راقم الحروف نے کیے تھے، غزلوں کے تجزیے کے ساتھ انھیں بھی شاملِ کتاب کیا گیا ہے۔ اقبال کی شاعری اپنے معنی و مفہوم کے لحاظ سے کثیر الابعاد (Multidimensional) ہے۔ راقم الحروف کی کیا مجال کہ اقبال کی کسی نظم پر اظہارِ خیال کرے مگر اپنی بساط بھر میں نے ان کی نظم 'تنہائی' (پیامِ مشرق) کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ اقبال کے بعد ن۔ م۔ راشد، میراجی، اختر الایمان ہمارے بڑے نظم گو شعرا کی ذیل میں آتے ہیں۔ ممتاز شاعر شہریار کا جدید شاعروں میں ایک منفرد مقام ہے۔ ہمارے سربرآوردہ نظم گو شعرا بلراج کومل اور مظہر امام نے ترقی پسندی سے جدیدیت تک کا سفر کیا ہے اور ان کی آواز میں دونوں تحریکوں کی صدا گونج رہی ہے۔ ۱۹۸۰ء کے بعد اُبھرنے والے شاعروں کی صف سے میں نے جمال اویسی کی نظم کا انتخاب کیا ہے کہ وہ جدید تر شعری اقدار کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں۔

مصنف

تحائف اشرفی کا ایک تنقیدی جائزہ

''تحائف اشرفی'' اعلیٰ حضرت شاہ علی حسین اشرفی میاں کا شعری مجموعہ ہے، جو فارسی، اردو اور ہندی کلام پر مشتمل ہے۔ یہ کلام پہلی بار ۱۳۳۳ھ مطابق 1915ء میں علامہ اقبال کے قریبی دوست اور اعلیٰ حضرت کے جلیل القدر خلیفہ غلام بھیک نیرنگ کی کوشش سے اشاعت پذیر ہوا۔ تقریباً پون صدی بعد یہ دیوان فاضلِ منقول و معقول حضرت کے پر پوتے مولانا سید اظہار اشرف کی مخلصانہ مساعی سے زیورِ طباعت سے آراستہ ہو کر منظر عام پر آیا ہے۔ بیش تر کلام ضائع ہو جانے کی وجہ یہ ہے کہ شاعری اشرفی میاں کے لیے وسیلۂ شہرت نہ تھی بلکہ حضرت کے پاکیزہ اور شور انگیز جذبات و احساسات کا والہانہ اظہار۔ دیوان میں بعض علماء و مشائخ کے ایسے اشعار بھی شامل ہیں جن سے تاریخ اشاعت نکلتی ہے۔ اس میں خود غلام بھیک نیرنگ کا شعر شامل ہے۔ اس سے اس وقت کے اکابرین علماء و مشائخ کی حضرت کی ذاتِ والا صفات سے شیفتگی کا پتہ چلتا ہے۔ ابتدا میں مرتب نے اعلیٰ حضرت کے خاندانی حالات بھی درج کیے ہیں۔ حضرت کا پورا دیوان مرتب کے اس مختصر ترین تبصرے کی تفسیر ہے کہ ''یہاں سراسر قلب و روح کی جانب روئے سخن ہے۔''

اعلیٰ حضرت کی شاعری مولوی کرامت علی خاں شہیدیؔ، محسنؔ کاکوری، مولانا احمد رضا خاں بریلوی، نظمؔ طباطبائی وغیرہم کی شاعری سے مختلف شاعری ہے۔ جذبے کی صداقت

تو ان سارے شاعروں کے کلام کی قدرِ مشترک ہے مگر اعلیٰ حضرت کی شاعری کی امتیازی خصوصیت سلاست وسادگی ہے۔

بعض شاعروں نے نعتیہ قصائد میں اپنا زورِ قلم علمیت کے مظاہرے، خیال بندی اور قافیہ پیمائی میں صَرف کیا ہے مگر حضرت کی مہتم بالشان خصوصیت تکلف اور تصنع پسندی سے احتراز میں پنہاں ہے۔ ان کی شاعری دماغ کی شاعری نہیں بلکہ روحانی ابتہاج، اہتزاز اور قلبی واردات وکیفیات کا فطری اظہار ہے۔ اعلیٰ حضرت پر کبھی سکروبے خودی کا عالم طاری ہوتا ہے، کبھی تجرید وتفرید کا، کبھی انوار وتجلیات سے باریاب ہوتے ہیں، کبھی حضور وغیب سے، کبھی بسط وکشاد کے اسرار منکشف ہوتے ہیں۔ کبھی حیرت وفنا کے رازہائے سربستہ، کبھی وادیٔ طلب سے گزرتے ہیں اور کبھی مقام وحال سے۔ وادیٔ معرفت کا یہ سالک محرومِ دید ہے اور کامیاب دید بھی۔ چنانچہ ''تحائف اشرفی'' روحانی اضطراب اور عارفانہ سرمستی وسرشاری کا ایک خوب صورت امتزاج ہے، ''جسے آہ اور واہ'' کی شاعری سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔

تصوفانہ شاعری کی ابتدا یوں تو ایران سے ہوئی جہاں آج بھی جلال الدین رومی، شیخ ابوسعید ابوالخیر اور جامی جیسے اکابر شعراء مدفون ہیں مگر جب فارسی زبان اپنی تمام تر دلآویزی اور عجمی افکار ونظریات کے ساتھ ہندوستان آئی تو یہاں اس نے اس سے کہیں زیادہ تیز تر اور وسیع تر رنگ اختیار کیا۔ تیرہویں صدی عیسوی کی ابتدا سے اس وسیع وعریض ملک کے گوشے گوشے میں صوفیوں کی خانقاہیں قائم ہوچکی تھیں اور وہاں انسانی محبت، رواداری، تواضع، انکساری اور عشقِ حقیقی کی تعلیم وتبلیغ کی جاتی تھی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ان خانقاہوں کے پروردہ لوگ بڑے بڑے صاحبانِ فکروخیال بنے۔ چنانچہ اس سلسلے میں خواجہ معین الدین چشتی اجمیری، شیخ فریدالدین گنج شکر، بوعلی شاہ قلندر، حضرت قطب الدین بختیار کاکی، صوفی حمیدالدین ناگوری، سلطان المشائخ حضرت نظام الدین اولیاء اور محبوب یزدانی، حضرت مخدوم اشرف جہانگیر سمنانی جیسے تابناک ستارے طلوع ہوئے اور انھوں نے اپنی روشنی اسلام کی اس نودریافت شدہ اقلیم میں پھیلائی۔ چنانچہ عرفان وسلوک کی ریاضتوں اور

مجاہدوں میں اور صوفیانہ خیالات کی ترویج واشاعت میں ان عظیم الشان شخصیات کا فیض اور ان کے اثرات ایران کے مقابلے میں کہیں زیادہ فعال اور دوررس ثابت ہوئے۔ یوں تو تصوف میں بے انتہا مطالب ہیں جو کسی ایک شخص کے احاطۂ قلم میں نہیں آسکتے۔ مثلاً علائقِ دنیوی سے کنارہ کش اور فنائے فنا کا تصور جو پیر و مرشد اور پیغمبر اسلام کے واسطے سے ہوتا ہوا خدا تک پہنچتا ہے اور خود شاہد حقیقی کی ذات وصفات کی بحث وغیرہ، لیکن ہندوستان میں جو تصوف کی شاعری کی گئی ان میں چند رجحانات زیادہ اہمیت کے حامل ہیں، جیسے فلسفۂ وحدت الوجود جو شیخ محی الدین ابن عربی کے اثر سے عام ہوا دوسرا رجحان محبت کا ہے، جس نے خدا اور رسول سے اپنا تعلق قائم کر کے تمام نوعِ بشر کو اپنی آغوش میں لے لیا۔ ہندوستانی تصوف کی یہ روایت صدہا سال تک جاری وساری رہی اور مغلیہ حکومت کے زمانۂ انحطاط میں اسے اور بھی فروغ حاصل ہوا۔

چنانچہ سید برکت اللہ عشقی، شاہ نیاز احمد بریلوی، مظہر جانِ جاناں اور خواجہ میر درد جیسے مسلمان شاعروں کے علاوہ ہندو شعراء نے بھی اس روایت سے خوشہ چینی کی ہے۔

شاہ جہانی دور میں چندر بھان برہمن، اورنگ زیب عہد میں بے غم بیراگی اور دور محمد شاہی میں آنند رام مخلص کے نام لیے جاسکتے ہیں۔

شاہ علی حسین اشرفی میاں دراصل اسی روایت کے ایک تابندہ ودرخشاں شاعر ہیں۔ ان کے کلام کو دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ والہانہ محبت کے شاعر ہیں اور ان کی محبت لب ورخسار کی حدود سے نکل کر عالمِ انوار میں تحلیل ہو چکی ہے:

عمر ہا جلوۂ او جست نگاہم پیدا — کرد آئینۂ دل صورت ماہم پیدا
بیگمانست کہ بیش نگاہم پیدا — کہ شد از جلوۂ او نورِ خدا ہم پیدا
کعبہ و دیر ز آوارگیم تنگ آمد — نیست در عشق مگر جائے پناہم پیدا

ہمارے صوفی شاعروں کا طریقہ رہا ہے کہ وہ حسنِ مجازی سے حسنِ حقیقی کی طرف پرواز کرتے تھے۔ اعلیٰ حضرت نے بھی مادی رموز وعلائم کا استعمال غیر مادی اور ماورائی تصورات کے لیے کیا ہے:

چشمِ گریاں، دلِ سوزاں، رخِ زرد و تنِ زار   در رہِ عشق تو گشتند گوا ہم پیدا

شہِ خوبانِ من رنگیں قبا نازک ادا وارد   بہر غمزہ بہر عشوہ جہانے مبتلا وارد

بصد ناز و کرشمہ شوخی لا انتہا وارد   دلِ عشاق پامالِ خرامِ ناز ہا وارد

نہ در عالم نظیر صورتش موجود و نے ممکن   چہ گویم وصفِ حسن او کہ از خوبی چہا وارد

شعائرِ اسلامی میں انکساری، فروتنی اور عاجزی، افتادگی کو ایک خاص فضیلت دی گئی ہے۔ بیدل کہتے ہیں:

بہ اوجِ کبریا کز پہلوئے عجز ست راہ آنجا
سر موئے گر ایں جا خم شوی بشکن کلاہ آنجا

اعلیٰ حضرت اشرفی میاں کی شاعری میں یہ عارفانہ منکسر المزاجی اپنے پورے اوجِ کمال پر نظر آتی ہے:

مگذر از رہِ الطاف کہ ایں شیوۂ تست
گرچہ صد فتنہ نمایند گناہم پیدا

ہندوستانی صوفیا کا بالخصوص یہ شیوہ رہا ہے کہ انھوں نے عشقِ رسول میں اپنی ساری زندگی اور ساری کائنات وقف کردی۔ اشرفی میاں کا کلام اور بہ طورِ خاص ان کے نعتیہ شاعری خاصے کی چیز معلوم ہوتی ہے۔ ان کے نعتیہ اشعار میں عشقِ رسول کی ایسی تڑپ پائی جاتی ہے جو بغیر قلبی تعلق کے نہیں پیدا ہوسکتی۔ ان کا خونِ دل میں رستا ہوا لہجہ، ان کے جذبات کی شوریدگی اور سرمستی ''تحائف اشرفی'' کے ایک ایک لفظ سے ٹپکتی ہے۔ مدینہ منورہ سے رخصت ہوتے وقت روح کی بے چینی دیکھیے:

از محفلِ جانانہ من دور شدم امروز   برخود نہ چرا گریم مجبور شدم امروز

جز نالہ و آہِ من نے مونس و غمخوارے   اے وائے بریں حالت معذور شدم امروز

بے وصل نہ صبر آید مشتاق لقائش را   دردا کہ ز دستِ غم مجبور شدم امروز

وہ اپنی تمام آرزوؤں کا سرچشمہ اور اپنی زندگی کا حاجت روا، رسول اکرم کی ذاتِ گرامی کو سمجھتے ہیں:

کارِ ہمہ دنیا و دیں وابستۂ مرضیٔ تست — اے مرجع شاہ و گدا فریادرس، فریادرس

ہر لحظہ دارد التجا ایں عاجز و مسکیں گدا — اے حضرتِ خیرالوریٰ فریادرس، فریادرس

ایں اشرفیؔ خستہ جاں گوید بصد آہ و فغاں — یا مصطفیٰ یا مجتبیٰ فریاد رس، فریاد رس

اکثر شاعروں نے سرورِ کائنات کا سراپا ایسے خوش کن اور دل پذیر انداز میں بیان کیا ہے کہ دنیا کا حسین سے حسین محبوبِ مجازی ان صفات تک نہیں پہنچ سکتا۔

مولانا جامیؔ حضور کے حسن کی تعریف میں یوں زمزمہ پیرا ہیں:

گل از رخت آموختہ نازک بدنی را — بلبل ز تو آموختہ شیریں سخنی را

ہر کس کہ لبِ لعلِ ترا دید بہ خود گفت — حقا کہ چہ خوش کندہ عقیق یمنی را

حضرت اشرفی میاں تو حضور کے سراپائے مبارک کی جسمانی تفصیلات کو بیان کرتے ہوئے بے خود ہو جاتے ہیں:

سروِ بقامتِ تو بہ بستاں ندیدہ ام — چوں تو گلے بہ، ہیچ خیاباں ندیدہ ام

در باغِ دہر گشتم و دیدم ہزار گل — یک گل چو روے اے گلِ خنداں ندیدہ ام

ہر کس کہ یک نظر بجمالِ تو کرد و گفت — جز حق دگر بصورتِ انساں ندیدہ ام

اعلیٰ حضرت شاہ علی حسین اشرفی میاں کے فارسی کلام کی طرح ان کے اردو کلام کے غالب رجحانات ہیں تصوف اور عشقِ رسول۔ اعلیٰ حضرت اپنے جدِ اعلیٰ مخدوم اشرف جہاں گیر سمنانی کی طرح محی الدین ابن عربی کے فلسفۂ وحدت الوجود سے متاثر ہیں جسے ''ہمہ اوست'' یعنی دنیا میں جو کچھ بھی ہے وہ باری تعالیٰ کی ذات ہے۔ ساری اشیائے کائنات جو نظر آتی ہیں ان کی حقیقت وہم سے زیادہ نہیں۔ ان کی اپنی کوئی حیثیت نہیں۔ یہ سب ذاتِ باری کی تجلیاں ہیں جنھیں ہم اشیائے کائنات کہتے ہیں، وہ دراصل ذاتِ خداوندی کے مظاہر ہیں:

اللہ کو اپنا جلوہ دکھانا نہ ہوتا تو یہ کائنات ہی وجود میں نہ آتی۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

یہی اہلِ راز کی بات ہے کہ نہیں سوائے ظہورِ حق — اسے خود نمائی کا شوق تھا جو یہ ماسوا نظر آ گیا

خود کر کے عشق اپنا پردے میں کیوں چھپا ہے — شاہد ہے مجلسوں میں یہ وجد و حال تیرا

جب عارف کے دل سے جملہ اشیاء کی معرفت دور ہو جاتی ہے تو ان اشیاء کی حیثیت بہ منزلہ "نیست" کے ہے اور جب عارف اپنی ذات یا اپنی ہستی سے بے نیاز و بے خبر ہو جاتا ہے تو وہ اپنے حق میں بھی بہ منزلہ نیست کے ہے اور ہست بس وہی ہے جو باقی رہ گیا۔

صوفیانہ اصطلاح میں یہی وحدت فی الکثرت ہے۔ اس وحدت کی مثال تحائف اشرفی میں جا بہ جا ملتی ہے۔ مثلاً یہ شعر:

نظروں میں اہلِ دل کی کثرت ہے عین وحدت
ہر حال میں ہے حاصل قرب و وصال تیرا

تصوف کی اصطلاح میں مرنے سے پہلے مرنے کا مطلب ہے سالک کا اپنی ذات کو عشقِ الٰہی میں اس طرح فنا کر دینا کہ سوائے مشاہدۂ حق اسے اور کچھ نظر نہ آئے۔ اسی کا نام ذاتِ باری تعالیٰ سے وصل ہے:

مرنے سے اپنے پہلے مر کر ہوا جو واصل   حاصل ہوا اسی کو پیارے وصال تیرا
کس کو ملتا ہے پتہ آپ کو پاتا ہے کون   وہی پاتا ہے جو بے نام و نشاں ہوتا ہے

سالک کا اپنی ذات سے غائب رہ کر حضور بہ حق ہونا خدا سے قرب کی علامت ہے حضرت داتا گنج بخش ہجویری نے اس قرب سے حضورِ دل مراد لیا ہے اور یہ حضوری بہ ولایت یقین ہوتی ہے۔ اس تصور کی جھلک دیکھیے:

جو گئے واں ہی رہ گئے لوٹ کے کچھ نہ کہہ سکے   کوچۂ یار کی خبر آ کے یہاں سنائے کون

خدا انسان کی شہ رگ سے زیادہ قریب ہے۔ خدا نے خود فرمایا ہے:

"نحن اقرب الیہ من حبل الورید" مگر اہلِ وطن اور اہلِ اللہ ہی ذاتِ حق کا مشاہدہ کر سکتے ہیں:

رگِ جاں سے قریب تر ہے وہ   نحن اقرب سے ہے عیاں ایسا
نحن اقرب دلیل ہے اپنی   کہو جاناں سے کب جدا ہیں ہم
جب سرّ انما نے کیا اپنا کچھ ظہور   جو شکل دیکھی سمجھے یہ صورت خدا کی ہے

عاشقِ صادق رسومات، ظواہر اور پابندیوں کا تابع نہیں ہوتا۔

اصل شے سجدوں میں تڑپ اور قلب کا گداز ہے ورنہ یہ سجدے اعداد و شمار سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے۔ عشق میں جوش اور خلوص ہو تو ہر جگہ اللہ کا جلوہ نظر آتا ہے:

خشک مغز زاہد نے ہم کو کر دیا رُسوا | وہ غریب کیا جانے رمزِ عاشقاں کیا ہے
تیرے مے پرستوں کو فکرِ زہد و تقویٰ کیا | کس لیے مقید ہوں مطلق العناں ہو کر

صوفیا نے بلا تفریق مذہب و ملت احترامِ انسانیت پر زور دیا ہے۔ اللہ کے بندے سے محبت اللہ سے محبت کا پہلا زینہ ہے:

مجازی عشق سب کہتے ہیں جس کو
یہی بامِ حقیقت کا ہے زینہ

خواجہ میر درد، بے دم وارثی، نیاز احمد بریلوی اور مولانا آسی غازی پوری کی طرح اعلیٰ حضرت اشرفی میاں ایک ایسے شاعر ہیں جنھوں نے وہی لکھا ہے جو محسوس کیا ہے۔ ان کی صوفیانہ شاعری ''تصوف برائے شعر گفتن خوب است'' کی مصداق نہیں۔ وہ راہِ تصوف کے سالک تھے اور اس راہ میں انھوں نے بے پایاں صدمات جھیلے ہیں اور ہجر و فراق کے دشوار گزار مراحل سے بے خطر گزرے ہیں۔ ان کا درد و الم روایتی ہے نہ ان کی ''حزینہ شاعری''۔

اعلیٰ حضرت نے جذب و سلوک کے بنیادی خمیر کو اپنے اندر جذب کر لیا تھا۔ تصوف ان کی زندگی تھی اور زندگی ان کا تصوف۔ مگر اعلیٰ حضرت کے صوفیانہ کلام کی خصوصیت یہ ہے کہ ان کا عشق کہیں بھی شریعت سے برسرِ پیکار نظر نہیں آتا۔ اعلیٰ حضرت کے صوفیانہ کلام کی خصوصیت شریعت و طریقت کی یکجائی کا ایک پیکرِ جمیل نظر آتی ہے۔

خواجہ فرید الدین عطار نے مثنوی منطق الطیر میں تصوف کے جن ہفت خواں کی جانب اشارہ کیا ہے وہ ہیں، طلب، عشق، معرفت، استغنا، توحید، حیرت اور فنا۔ راہِ سلوک میں طلب سے مراد، ذاتِ باری تعالیٰ کی طلب ہے اور عشق اس طلب میں شدت کا نام ہے۔ معرفت سے مراد معرفتِ خداوندی اور استغنا ترکِ دنیا کا نام نہیں ہے بلکہ علائقِ دنیا سے بے نیازی ہے۔ توحید وہ منزل ہے جہاں سالک ذاتِ باری کا مشاہدہ کرتا ہے۔ حیرت کی منزل پر سالک پر عالمِ اسرار کے انوار کی بارش ہوتی ہے۔ فنا سالک کی آخری منزل ہے

جہاں سالک خدا کی ذات میں گم ہو کر اصل حقیقت کو پالیتا ہے۔ آیئے اعلیٰ حضرت کے کلام میں منزلِ سلوک کی ان پیچیدہ راہوں کو ملاحظہ کیجیے:

پھر اپنے حسن کا جلوہ دکھا دو ہمارا سینہ آئینہ بنا کر
خبر نہیں تنِ لاغر کی اشرفؔی ہم کو بھٹکتی پھرتی کہیں ہوگی کوئے یار میں روح (طلب)
جنونِ عشق میں یارب کسی کو نہ یوں میری طرح تو مبتلا کر
جس کے آغوش میں وہ یار نہ ہو ہائے کس طرح بے قرار نہ ہو
منزلِ عشق کی اب تک نہیں طے ہوتی راہ اے جنوں تونے دکھائے ہیں بیاباں کتنے
لگی ہے آگ یہ سینے میں کیسی جگر جلتا ہے دل پہلو میں شق ہے (عشق)
جلوۂ یار جو ہر شے میں نظر آنے لگا دفعتاً چھوٹ گئے پنجۂ اوہام سے ہم
فی انفسکم سے ہم نے جانا جو کچھ ہے وہ اللہ ہی ہے (معرفت)

نہ میں طالب دولت دنیا ہوں نہ امارت وعیش کی خواہش ہے
تری الفت میں دیوانہ رہوں مجھے طالب صادق اپنا بنا

گو کہ ظاہر میں یاں گدا ہیں ہم لیک باطن میں بادشاہیں ہم (استغنا)
کبھی وحدت میں نظر آتے ہیں آپ کو آپ ہی مل جاتے ہیں
جلوہ کثرت میں جو فرماتے ہیں شکل ہر رنگ کی دکھلاتے ہیں (توحید)
جس نے سنا اس پہ جنوں چھا گیا قصہ اپنا نہ سنائیں گے ہم!
اپنا جلوہ جو دکھا جاتے ہیں طرفہ دیوانہ بنا جاتے ہیں (حیرت)

جو فنا کے بعد بقا ہوئی تری ذات جلوہ نما ہوئی
یہ وجود فانی سر بہ سر مجھے شکلِ لا نظر آگیا
جب تجھ میں اشرفؔی ہے اور اشرفؔی میں تو ہے!
پھر کیا سمجھ میں آئے، ہجر و وصال تیرا (فنا)

اعلیٰ حضرت ایک ولی کامل واقفِ اسرار حقیقت و معرفت اور پیکرِ انوار و تجلیات تھے۔ بعض اوقات کسی فن کار کی شخصیت کے مطالعے سے اس کی شاعری کے بارے میں رائے

قائم کرنا یا شاعری کے مطالعے سے شخصیت کے بارے میں اندازہ کرنا مشکل ہوتا ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ اعلیٰ حضرت کی شاعری اور شخصیت میں مکمل ہم آہنگی پائی جاتی ہے:

جلوۂ جانانہ ہے ہر سو عیاں اے اشرفیؔ
نورِ باطن دیکھنے کو قلب روشن چاہیے

اعلیٰ حضرت کی اردو شاعری کا نمایاں وصف تغزل ہے۔ غزل میں شوخی بے احتیاطی اور تخیل کی رنگ آمیزی کا در آنا غزل کی روح اور ہیئت و معنویت کے عین مطابق ہے، مگر اعلیٰ حضرت کے کلام کی خوبی یہ ہے کہ عشقِ رسول میں عقیدت و محبت کی فراوانی کے باوجود کلام میں بے اعتدالی ہے نہ تخیل کی نادرہ کاری۔ آدابِ رسالت کو قدم قدم پر ملحوظِ خاطر رکھا گیا ہے۔

دوسرے عشقِ رسول میں اظہارِ عقیدت، شرعی حدود سے متجاوز نہیں ہوتی۔ عبد اور معبود، کبریا اور محبوب کبریا کا فرق صاف واضح ہے۔

تیسرے اعلیٰ حضرت کا کلام محض زورِ قلم کا نتیجہ ہے نہ زورِ طبع کا۔ یہ تو قلب عارف کی دھڑکن ہے، وہ قلب جو سرکارِ مدینہ کی محبت کا خزینہ بن چکا ہے۔ ان نعتیہ اشعار اور قصائد کی فضا میں مذہبی جوش و خروش کی بلند صدائیں ہیں نہ باریک علمی نکات۔ یہ اشعار عشقِ رسول میں ڈوبے ہوئے دل کی کیفیات اور ہجرِ نبی کے صدمات کا مظہر ہیں۔ ان اشعار کی تہہ کا تلاطم دل کش ہے اور پُرسکون بھی۔ ان میں دل آویز ماورائیت ہے اور بے قرار دل کی تھرتھراہٹ بھی۔

چوتھے یوں تو دو جہان کے سردار، آقائے نام دار، احمد مختار محمد مصطفیٰ صلی اللہ علیہ وآلہٖ وسلم کے اوصاف احاطۂ بیان میں نہیں آسکتے مگر اعلیٰ حضرت نے آپ کے اوصاف کے بیان میں انھیں الفاظ، تراکیب کا استعمال کیا ہے۔ قرآن و حدیث سے جن کی سند ملتی ہے، مثلاً سرورِ انبیاء، رہبرِ اولیاء، حبیبِ خدا، سرورِ دیں، خاتم پیغمبران، کعبۂ دیں، قبلۂ حاجات، مامن و ماوائے غریباں، مرجع قوم جن و انساں، سلطانِ زمین و زمن، واسطۂ بخشش، مرجعِ مخلوقِ خدائے جہاں، مظہرِ حق، واقفِ اسرارِ سرّ و عیاں، سید عالم، امی لقب، عالی نسب،

آئینہ حق الیقیں، باعثِ پیدائشِ ہر جز وکل، خیر الانام، زینتِ ارض وسما، سراج منیرا، احمد ومحمد اور حامد ومحمود وغیرہ۔

اعلیٰ حضرت کے کلام کی ایک اجتہادی خصوصیت یہ ہے کہ انھوں نے غزل کو لب ورخسار کے دائرے سے نکال کر شاہدِ حقیقی اور محمد عربی سے محبت کے اظہار کا وسیلہ بنایا۔ ان اشعار کی فضا متغزلانہ ہے۔ اپنی ہیئت اور ترکیب وساخت کے لحاظ سے بھی یہ اشعار غزل کے ضمن میں آتے ہیں۔ ان میں انھیں رموز وعلائم اور تراکیب واستعارات کی لالہ کاری ہے جو روایتی غزل میں متحمل ہوتے رہے ہیں۔ مثلاً گل، کہکشاں، وصل، ہجر، گیسو، جام، ساغر، شراب، مے کدہ، قفس، خزاں، بہار، شمع، پروانہ، صبا، ساقی، چتون، جادو، سحر، شوخی، گلی، رقیب، زاہد، تیغ ابرو، کاکل مشکیں، دامِ زلف، طائرِ دل، جنونِ عشق، دلبر خوش خرام، مہ خوشرو، پارۂ دل، رُخ انور، قدِ رعنا، کافر بدکیش، آتشِ فرقت، شورشِ ہجراں، سیر گلشن، چشمِ گریاں، آہوئے ختن حلقۂ زنجیر، زلف گرہ گیر، بتِ بے پیر، لبِ جاں بخش، کوئے جاناں، سنبل پیچاں، چاک گریباں، عاشق بے جاں، خارِ مغیلاں، لالہ ونسریں، نرگس وریحاں، سنگِ آستاں، جلوۂ جاناں، بیاضِ مصحف رُخ وغیرہ، مگر اعلیٰ حضرت کی شاعری میں یہ محرک ہیں اللہ اور اس کے رسول سے بے پایاں محبت وعقیدت اور والہانہ شیفتگی کے، ان غزلوں میں نعت کے اشعار ہیں اور حمد ومنقبت کے۔ مختصراً یہ کہ اعلیٰ حضرت نے غزل کی بنیادی ہیئت کو برقرار رکھتے ہوئے اس کا رُخ لب ورخسار سے برکات وانوار، مادیت سے روحانیت، کثافت سے لطافت اور مجاز سے حقیقت کی جانب موڑ دیا۔ اللہ اور اس کے پیارے حبیب کی محبت میں اعلیٰ حضرت کے رنگ تغزل میں کس قدر گہرائی، شادابی، پاکیزگی اور شفافیت ہے۔ اس کی ایک جھلک ان چند اشعار میں دیکھیے:

نقشہ رُخ انور کا جما جا مرے دل میں | جلوہ قدِ رعنا کا دکھا جا مرے دل میں
یہ گھر ہے ترے واسطے اغیار سے خالی | تجھ کو نہ تکلف ہو تو آجا مرے دل میں
ہیں دیدہ و دل اشرفیؔ زار کے حاضر | آجا مری آنکھوں میں سما جا مرے دل میں
جنونِ عشق میں یارب کسی کو | نہ یوں میری طرح تو مبتلا کر

نہ پریشاں کرو اے بادِ صبا کے جھونکو — دوش پر کاکلِ خم دار کو بل کھانے دو
جب سے آئے ہیں ترے نرگسِ مخمور نظر — چھلکے جاتے ہیں مری آنکھ کے پیمانے دو

نہ کرو شور بلبلو اتنا — کہیں اس گل کو ناگوار نہ ہو
دردِ دل ہم چھپا سکیں لیکن — چشمِ گریاں جو اشکبار نہ ہو

سلسلہ جس سے ہے اس زلفِ گرہ گیر کے ساتھ — دل کو اک لاگ سی ہے حلقۂ زنجیر کے ساتھ
خمِ ابرو کے اشاروں میں چڑھے ہیں تیور — آپ خنجر بھی لگا لائے ہیں شمشیر کے ساتھ

آہ کس طرح نہ نکلے دلِ سوزاں سے مرے — آگ ہوتی ہے جہاں بند دھواں ہوتا ہے

جس پر نظر پڑی اسے بے تاب کر دیا — جادو ہے، سحر ہے، تری چتون بلا کی ہے

آنکھ ملا کے دل کو چھینا — تیری نظروں میں جادو ہے

نہیں کچھ اشرفی کے دل میں سودا — تمہارا ہی اسے ہردم قلق ہے

ان اشعار کی ایک ندرت یہ ہے کہ ان میں الفاظ کے انتخاب اور تراکیب کی سحر کاری کے لیے شعوری کوشش نظر نہیں آتی۔ الفاظ و تراکیب کی موزونیت، روانی اور سلاست میں بے ساختہ پن ہے۔ ان اشعار میں کیفیتِ نغمہ کا ارتعاش ہے اور میٹھے میٹھے درد کی زیریں لہر بھی۔

رسول عربی سے محبت مومن کے کمالِ ایمان کا معیار ہے۔ اس محبت میں افزائش اور تڑپ باطنی کیفیات کی جلا اور مومن کی شخصیت کے ارتقا کے مطابق ہوتی ہے۔ محمدؐ کو اللہ نے نور سے تعبیر کیا ہے۔ قد جاء کم من اللہ نور و کتاب مبین، کائنات کا سارا اُجالا اسم محمدؐ سے ہے۔ زمین و آسمان، ذرات و نجوم، شمس و قمر اور بحر و بر میں یہی نور پرتو فگن ہے، کائنات کی حقیقت ہی نورِ محمدی ہے۔ اس نور پر جو جس قدر فریفتہ ہوگا باری تعالیٰ کی کرم گستری اور انوار و تجلیات کی بارش اس پر اسی قدر زیادہ ہوتی جائے گی۔ اس نور کا ادراک صوفی کو مدارجِ سلوک کے مطابق ہوتا ہے اور جب یہ ادراک اپنے انتہائی عروج پر ہوتا ہے تو صوفی پر جذب و حیرت کے اسرار کھل جاتے ہیں اور اسے کائنات میں سوائے جمالِ مصطفیٰ کچھ نظر نہیں آتا۔ اسی لیے اقبالؔ نے کہا ہے:

نگاہِ عشق و مستی میں وہی اوّل، وہی آخر
وہی قرآں، وہی فرقاں، وہی یٰسیں، وہی طٰہٰ

رومیؔ کے نزدیک کائنات کی علت غائی محمد ہیں:

لطفِ خدا کہ جملہ کمالات خلق را
یک چیز کرد و داد بد و نام مصطفیٰ

جمال محمدی کی ضیاپاشیوں سے قدسیؔ پر حیرت کا عالم طاری ہے:

منِ بیدل بجمال تو عجب حیرانم
اللہ اللہ چہ جمالیست بدیں بوالعجمی

اصغرؔ عشق رسول سے معرفت الٰہی تک پہنچتے ہیں:

ترا جمال ہے، تیرا خیال ہے، تو ہے
مجھے یہ فرصت کاوش کہاں کہ میں کیا ہوں

مولانا ظفر علی کہاں کہتے ہیں:

فقط دو حقائق پہ ہے دنیا قائم
بقائے خدا اور دوامِ محمد

یعنی کائنات کی حقیقت کبریٰ ہے خالقِ کائنات اور محمد باعثِ تخلیق کائنات۔ صوفیا کے نزدیک یہ حقیقت ایک نور ہے، اللہ نور السموات و الارض اور ذات محمدی اسی نور کی تابانی اور جلوہ سامانی اور اسی لیے اپنی بنیادی معنویت میں جمالِ مصطفیٰ نور خدا ہے اور حب مصطفیٰ، عشقِ خدا اس نور کا مشاہدہ اور اس کی تحیرزائی اعلیٰ حضرت کے لیے ایک روحانی سرمستی ہے۔ اس وجد و کیف کا اظہار اعلیٰ حضرت کی شاعری میں کس والہانہ شیفتگی سے ہوتا ہے، ملاحظہ کیجیے:

ہم شیفتۂ حسنِ جوانِ عربی ہیں	عالم میں زباں زد ہے یہ افسانہ ہمارا
مخمورِ مے عشقِ رسول دوسرا ہیں	بے وجہ نہیں نالۂ مستانہ ہمارا

اعلیٰ حضرت کا حاصلِ نظر، حاصلِ زندگی اور حاصلِ مدعا شمعِ رسالت پر پروانہ وار جاں نثار کرتا ہے۔

جن کا لقب سراجِ منیرا ہے دہر میں
سو جاں سے ہم انھیں کی طرف لو لگائے ہیں

جمالِ مصطفیٰ اپنی تابانی میں بے مثل ہے۔ نجوم و کواکب اور شمس و قمر اسی جمال کے ریزہ چیں ہیں۔ نورِ محمدی کی وسعت بے پایاں و بے حساب ہے۔ اس کی سمائی ہو سکتی ہے تو صرف عاشقِ رسول کے دل میں۔

اعلیٰ حضرت کا دل مرکزِ تجلیاتِ ربانی اور آماج گاہِ عقیدت و محبتِ مصطفیٰ بن چکا ہے:

شبیہِ جاناں سمجھ کے ناداں نہ دیکھ حسرت سے مہر و مہ کو
کہ جس نے شق القمر کیا تھا وہ ماہ منزل گزیں ہے دل میں

اعلیٰ حضرت کی عقلِ رسا بھی اپنی انتہائی پرواز میں صرف حقیقتِ محمدی کی جلوہ گری دیکھتی ہے۔ الفاظ کی موزونیت اور ردیف کی تکرار، بحر کو مترنم بنا رہی ہے:

آدم و نوح و خلیل و موسیٰ یہ سب نامِ تعین کے ہیں
غور سے سوچے دل میں جس دم تو ہی تو ہے تو ہی تو ہے

تقدس و طہارت کی شادابی، صباحت و لطافت کا نکھار اور نغمگی و موسیقی کا رچاؤ اس غزل میں دیکھیے جس کی ردیف ہے ''یا رسول''۔

دیدارِ مصطفیٰ کی گرم گستری خیرِ کثیر ہے اور اس سے محرومی، تہی دامنی اور بے مائیگی:

آپ کی فرقت خزاں ہے نخلِ دل کے واسطے
آپ کا دیدار ہے فصلِ بہاری یا رسول

اعلیٰ حضرت ہر اس شے کے شیدائی ہیں جس کا ادنیٰ سا تعلق بھی رسول کی ذاتِ گرامی سے ہے۔ قدمِ نازِ مصطفیٰ کی برکت سے سرزمینِ مدینہ جنت الماویٰ ہے۔ مدینہ مدفنِ رسول ہے اور اس لیے مرکزِ محبت۔ اعلیٰ حضرت کے خلوص کی فراوانی دیکھیے اور شاعرانہ اندازِ بیان کی گل کاری:

گدایانِ درِ دولت ہیں مستغنی دو عالم سے
خدا نے کر دیا ہے ان کو بے پروا مدینے میں

میں کیوں خواہش کروں اے اشرفیؔ گلزار جنت کی
ہمارے واسطے ہے جنت الماویٰ مدینے میں

زاہدوں کو نہ رہے پھر ہوسِ خلدِ بریں
کوئے محبوبِ خدا دیکھ کے آئیں تو سہی

آقائے نامدار کے شہر مدینہ پہنچنے کی حسرت اعلیٰ حضرت کو بے قرار رکھتی ہے:

دل پہ غم نے پھر لگایا زخمِ کاری یا رسول
درد میں اب حد سے گزری بے قراری یا رسول

قافلے ہر سال جاتے ہیں مدینے کی طرف
میری کب آئے گی واں جانے کی باری یا رسول

اب مدینے میں بلا لو مرے آقا مجھ کو
حد سے افزوں ہے زیارت کی تمنا مجھ کو

قافلہ جب کوئی طیبہ کو رواں ہوتا ہے
دلِ حسرت زدہ سرگرمِ فغاں ہوتا ہے

اعلیٰ حضرت کی درخواست کو شرفِ قبولیت حاصل ہوتی ہے۔ پئے نظارا سوئے مدینہ تشریف لے جا رہے ہیں۔ گنبدِ خضریٰ علامت ہے شانِ رسالت کی اور شوقِ نظارۂ عشقِ رسول میں درد، تڑپ اور بے قراری کا۔

روضۂ رسول نظر آتے ہی اعلیٰ حضرت عجب ڈرامائی کیفیت سے دوچار ہوتے ہیں۔ تسکینِ قلب و نظر کی حشر سامانی اور محویت و استغراق کا سماں ان اشعار میں دیکھئے:

جب کوہ مفرح سے وہ روضہ نظر آیا
تسکینِ دلِ زار کا نقشہ نظر آیا

وہ روضۂ شاہنشہ بطحا نظر آیا
یا جنتِ ماویٰ کا بھی ماوا نظر آیا

آنکھوں میں کسی کی نہیں جو خواب میں دیکھا
وہ قدرتِ خالق کا تماشا نظر آیا

درِ محبوب پر جو کوئی جا پہنچا مدینے میں	کھلی آنکھوں سے دیکھا خلد کا نقشہ مدینے میں
نہ کلفت رہ گئی دل میں نہ کچھ حسرت رہی باقی	نظر آیا جو شہ کا گنبد خضرا مدینے میں

مدینہ سے واپسی کا سفر کس قدر یاس انگیز اور رقت خیز ہے۔ اشعار کا تسلسل ہے کہ موج نکہت ونور کی روانی کا منظر:

درِ محبوب سے ہوتے ہیں جدا آج کے دن	دل سنبھلتا نہیں اپنا بہ خدا آج کے دن
ہو کے رخصت درِ والا سے بصد نالہ و آہ	روتے جاتے ہیں غریب وفقرا آج کے دن
کوئی چوکھٹ پہ فدا، کوئی ستوں کے صدقے	لے رہا ہے کوئی پردے کی بلا آج کے دن
کل خدا جانے کہاں صبح کہاں شام ملے	عاشقو کھا لو مدینے کی ہوا آج کے دن

اعلیٰ حضرت فنا فی الرسول ہیں۔ خدا سے دعا مانگتے ہیں کہ موت بھی آئے تو مدینے میں:

یا الٰہی در احمد پہ اجل آئے مری	آرزوئے دلِ حسرت زدہ بر آئے مری
اے اشرفی مدینے میں مدفون ہوں اگر	سمجھیں یہ ہم کہ خلد میں مسکن بنائے ہیں

''تحائف اشرفی'' کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ اعلیٰ حضرت اشرفی میاں کی شخصیت کبھی سوز و گداز کا پیکر ہوتی ہے اور کبھی اک نعرۂ مستانہ بن جاتی ہے۔ کبھی وہ اضطرابی کیفیات سے گزرتے ہیں اور کبھی جذب وشوق کی فراوانی کے مراحل سے۔

ان نعتیہ غزلوں سے کسی تبحر علمی، ادبی موشگافی یا فلسفیانہ دقت پسندی کا پتہ نہیں چلتا۔ یہ کسی فقیہ یا پیشہ ور شاعر کا کلام نہیں۔ ''تحائف اشرفی'' تو ایک رہرو راہ سلوک کی نوائے عارفانہ ہے جو شعر وسخن میں ڈھل گئی ہے۔ افراط وتفریط، رطب ویابس، رعایتِ لفظی اور صنائع سے عاری صاف وسادہ کلام میں شعریت کے عنصر نے رعنائی اظہار کی دل آویزی میں اضافہ کر دیا ہے۔ اعلیٰ حضرت کی طبع موزوں نے عام طور سے رواں اور مترنم بحروں کا استعمال کیا ہے۔ بعض غزلوں میں لمبی ردیف اور قافیوں کے تکرار سے غزلوں کا حسن دوبالا ہو گیا ہے۔ ان غزلوں کی مجموعی فضا سے یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ قلب عارف کے

جذب واثر، اس کی والہانہ سرشاری اور سحر انگیزی کی تال پر پوری کائنات رقص کر رہی ہے۔ چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

غم ہجر سے زار و نزار ہوں میں، نہیں تم کو روا ہے یہ جور و ستم
ملو آ کے صنم، ملو آ کے صنم، ملو آ کے صنم، ملو آ کے صنم

شانِ ختم رسل کا بیاں ہوگیا
حق عیاں، حق عیاں، حق عیاں، حق عیاں

لاکھوں میں یکتا حسن میں تو ہے تو ہی تو ہے، تو ہی تو ہے
کوئی نہیں تجھ سا خوش رو ہے تو ہی تو ہے، تو ہی تو ہے

لالہ و نسرین، نرگس و ریحاں، جلوہ نما ہیں باغ کے اندر
سب میں ترا ہی رنگ و بو ہے، تو ہی تو ہے، تو ہی تو ہے

جیسے چاہیں تجھ کو پکاریں، ہر ڈھب سے تو سن لیتا ہے
ہی ہی، ہا ہا یا ہو ہو ہے تو ہی تو ہے، تو ہی تو ہے

پاکیزہ جذبات و احساسات اور گہرے مفاہیم کی ادائیگی کے لیے دیوان میں جا بہ جا احادیث اور قرآنی تلمیحات سے کام لیا گیا ہے مگر ایک ایک غزل اس لحاظ سے منفرد ہے جہاں قرآنی آیات کی تکرار دونوں مصرعوں کے زیر و بم اور صوتی آہنگ کو پُر تاثیر اور دل کش بنا دیتی ہے۔ یہ تجربہ اردو کی ابتدائی ارتقا میں امیر خسرو کے کلام میں ملتا ہے جہاں ہندی اور فارسی الفاظ و محاورات کی آمیزش ہے۔ یہی ندرت مولانا احمد رضا خاں کی بعض غزلوں میں پائی جاتی ہے۔ جہاں اردو اور عربی دو مختلف زبانوں کے الفاظ و محاورات کو باہم دگر یکجا کر دیا گیا ہے اور ان اشعار کی ندرت یہ ہے کہ مصرعے کہیں بے جوڑ نہیں معلوم ہوتے۔ ان میں غیر معمولی ہمواریت و یکسانیت پائی جاتی ہے مگر اعلیٰ حضرت اشرفی میاں کی انفرادیت یہ ہے کہ غزل مذکور کے لہجے کی لے صوفیانہ ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ عالمِ اسرار کے سارے حجابات جو مانع راہِ حقیقت ہیں، ایک ایک کر کے اٹھتے جاتے ہیں اور حاصلِ مشاہدہ صرف ''اللہ ہو'' ہے:

کوئی ہم سے جو اس کا پتہ پوچھے بتلائیں گے ہم یہ پردہ سے

فی انفسکم، فی انفسکم، فی انفسکم، فی انفسکم پردہ سے

کیوں ڈھونڈتے پھرتے ہو عالم میں کیوں اس کی تلاش میں ہوتے ہو گم

ھو معکم، ھو معکم، ھو معکم، ھو معکم

ان نعتیہ غزلوں کے علاوہ دیوان میں سرور کائنات کی ولادت اور آمد آمد پر اشعار ہیں، مناجات و سلام اور مسدس بھی۔ حضرت علی، حضرت حسن بصری، غوث پاک، شاہ علاء الحق پنڈوی اور حضرت مخدوم اشرف جہاں گیر سمنانی کی شان میں قصائد بھی ہیں۔ یوں تو محبوب یزدانی مخدوم سید اشرف جہاں گیر کی شان میں الگ سے کئی قصائد موجود ہیں مگر غزلوں میں ایسے متفرق اشعار ہیں جو اعلیٰ حضرت کی دربار اشرف سے وابستگی اور ذاتِ اشرف سے بے پناہ اور ناقابلِ بیان محبت و عقیدت کی ترجمانی کرتے ہیں:

مریدوں کی قیامت میں رہائی نارِ دوزخ سے
کریں گے اشرف سمناں حمایت ہو تو ایسی ہو

شہ سمناں کی مدحت سے نوید مغفرت پائی
سخن کی اشرفی خستہ جو غایت ہو تو ایسی ہو

رہے گر زندگی اے اشرفی تھوڑے زمانے میں
درِ اشرف پہ جا کر اپنا مسکن ہم بنائیں گے

اشرف سمناں جلد خبر لو اشرفی مسکیں کی آ کر
میری یہ ہر دم گفتگو ہے، تو ہی تو ہے، تو ہی تو ہے

نہ بھولو اشرفی کو دل سے اشرف — درِ شاہانہ پر اپنے بلا کر!

اشرفی ناز کر تو اشرف پر — کون پاتا ہے خاندان ایسا

سراج الدین، علاء الدین و اشرف — گل بستانِ سلطان المشائخ

فارسی اور اردو کے علاوہ اعلیٰ حضرت اشرفی میاں نے ہندی شاعری کے مختلف اصناف پر طبع آزمائی کی ہے۔ صوفیہ کی زندگی بے مثال رواداری اور وسیع النظری کا نمونہ

ہے، فارسی اور اردو کے علاوہ ہندی شاعری سے بھی صوفیا کو دلچسپی اس لیے رہی ہے کہ یہ زبان مکمل تمدن اور رسم و رواج کی آئینہ دار تھی۔ دوسرے یہ کہ اصنام پرستی ہندی بھجن اور گیتوں کا نمایاں خاصہ تھی اور ہندی شاعری مافوق العناصر طاقتوں اور محیر العقول دیوتاؤں کی تعریف و توصیف اور مدح سرائی سے لبریز تھی۔ صوفیا وحدت کا سبق سکھانے کے لیے عام بول چال کی زبان کے ذریعے عوام الناس میں ذہنی انقلاب لانا چاہتے تھے۔

تیسرے صوفیانہ شاعری میں ہجر و فراق کے مضامین زیادہ ملتے ہیں۔ اس کی وجہ ہے قطرہ کی دریا سے اور جزو کی کل سے جدائی میں بے کلی اور بے قراری۔ اس اضطراب اور بے قراری کا اظہار اردو اور فارسی شاعری میں ہمیشہ مرد کی زبان سے کیا جاتا رہا، اس کے برعکس ہندی شاعری میں اس کا اظہار عورت کی زبان سے ہوا ہے۔ گوری اپنے پیا سے ملنے کے لیے دیوانہ وار بے قرار ہوتی ہے تو جوگن کے بھیس میں نگر نگر اور گلی گلی اپنے سیاں، بالم، یا شیام بہاری کی تلاش میں پھرتی ہے۔ صوفیا کے لیے گیت کا لہجہ اس لیے باعثِ کشش تھا کہ عورت کی زبان سے بے قراری، درد و الم، حزن و ملال اور اضطراب کے بیان میں زیادہ کسک، چوٹ اور تڑپ پائی جاتی ہے اور صدقِ جذبات و خلوص کی فراوانی بھی۔

چوتھے بہ حیثیت مجموعی ہندی گیتوں میں مٹھاس، ترنگ، لوچ اور لچک ہے درد اور چنک بھی، محبوب سے جدائی کے کرب، محبت کے متوالے پن اور سوز و گدازِ عشق کے اظہار کے لیے ہندی کا مدھر سنگیت ایک موزوں میڈیم ہے۔

ہندو، ہولی کا تہوار پھاگن کے مہینے میں مناتے ہیں۔ عالمِ شادمانی میں ایک دوسرے پر رنگ چھوڑتے، عبیر اور گلال اڑاتے ہیں۔ ہولی کا تہوار بہار کی آمد آمد کا اعلان کرتا ہے۔ سردی سے یخ بختہ اور ٹھٹھرا ہوا خون روانی پر آتا ہے، دل میں جوش اور اُمنگ پیدا کرتا ہے۔ ''ہولی'' اعلیٰ حضرت کی شاعری میں ذکرِ الٰہی سے معمور روحانی مسرت میں تحرک کا نام ہے۔ وحدت کی پچکاری کا عمل ماسوا سے قطع تعلق، بسنت مشاہدۂ جمالِ حق کا استعارہ ہے اور ''رنگ'' اس جمال کی طرب ناکی:

آئے بسنت روح وریحاں　　پھول رہی پھلواری
فی انفسکم کا رنگ بنا ہے　　وحدت کی پچکاری

وحدت الوجود کا مضمون ''ہولی'' کے اس چھند میں دیکھئے:

جگمگ روپ جوپ سورج مکھ　　مورے نین ماں چھائی
سب صورت سب مورت جگماں　　واہی ویت دکھائی

کہو دوجا نہ سمائی، سانورو کیسی

صوفیانہ اصطلاح میں بے خودی وہ کیفیت ہے جب سالک یادِ خدا اور رسول میں سرتاپا غرق ہو کر اپنی ہستی سے بے خبر ہو جاتا ہے۔ عشق میں تیشہ بے خودی کی دل ربائی اس خیال میں دیکھئے:

صورت لگا پریم ڈگر ماں بیٹھو سیس نوائے
من دھیرج راکھو
آپئی سائیں درس دکھاویں دیکھو من چت لائے
من دھیرج راکھو
بوند سمندر سماں جب جائی آپئی گیو ہرائے
من دھیرج راکھو
جب سے پریم مدھ پیو اشرفی کیس گیو بورائے
من دھیرج راکھو

ٹھمری میں منقبت کا رنگ دیکھئے:

بہ حضور غوث پاک

غوث پاک بغداد بسیا　　چرپا کہاؤں تمہاری
راجپتی سب تمرے دوارے　　آوت ہیں جس بھاٹ بھکاری
علی، نبی کے راج دُلارے　　میں تورے بلہاری

بہ حضور سلطان المشائخ

شاہ نظام محبوب الٰہی

میں تو تمری شرن تر آئیں

شاہ نظام

درس دکھاؤ نہ جیا ترساؤ

تمری داس کہائیں

شاہ نظام

تم بن گھڑی پل کل نہ پڑت ہے

ہیرت ہوں پرچھائیں

شاہ نظام

بخدمت محبوب یزدانی:

نیناں بانکے ترچھے چتون وارں اس پر میں جیو جوبن

وہ تو راکھت جگ دیکھ نیارا من موہن اشرف پیارا

پوربی وہ راگنی ہے جو پورب میں قبل از مغرب گائی جاتی ہے۔ بہ حالتِ غلبۂ دشمناں بہ جناب حیدر کرار اعلیٰ حضرت کی فریادزاری پوربی کے ان اشعار میں دیکھیے:

شاہ نجف موری لیو کھبریا

بیری بھئے ادھکار رے

شاہ نجف

سکھ سے مندل میں رہن نہ پاؤں بیر کرت سنسار رے

گاڑھ پڑے کوئی کام نہ آوے راکھوں آس تمہارے

کہروا میں خواجہ اجمیری اور پوربی میں محبوب یزدانی مخدوم اشرف جہاں گیر سمنانی سے حاجت روائی کے لیے مدد اور استعانت کے مضامین ملاحظہ کیجیے:

"کہروا"

برہ آگ اس لاگی تن ماں — جر کوئلا بھئی دیہاں
چار دیس میں ڈھونڈ پھری ہوں — اب لاگی تورے پیّاں
پیر معین سے کہت اشرفی — تم پکڑو موری بہیاں

ملو مورے سیاں

پوربی

اشرف پیا موری بہیاں پکڑ لو
ڈوبت ہوں منجدھار رے

اشرف پیا

پریتم ندیا اگم بہت ہے سوجھت وار نہ پار رے
ناں مورے نیانا مورے بیڑا ناں کو کھیون ہار رے

دربارِ رسالت سے قربت و وابستگی کے لیے محبت شیخ میں بے قراری کا اظہار عورت کی زبان سے سنیے:

کون موہنی ایسی پڑھوں ری — جا میں پیا مل جائیں
دے تو ہمری سنت نا ایکو — جیا مورا بورائے

گھڑی پل چین نہ آئے

کیسے جیوں

بھائی بند کوئی سنگھ نہ لاگا — پریم پنتھ پگ دینی رے
بلہاری میں اشرف پیا کے — جن بہیاں گہ لینی رے
نا مورے میاں نا مورے بابا — نہ کو سنگھ نہ ساتھی رے
میں تو چیری اشرف پیا کی — وے مورے جنم سنگھاتی رہے
کا سکھین سے پیت میں جوروں — یہ بیتا دن چار رے
ملو رے اشرفی اشرف پیا سے — چھوڑ جگت سنسار رے

غزل کے شعر کی طرح دوہے کا شعر اپنی حیثیت و معنویت میں ایک اکائی کی حیثیت رکھتا ہے۔ دوہے کے اشعار سے اعلیٰ حضرت کی ندرت کلام کا اندازہ ہوتا ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں۔ جہاں کوزے میں دریا نظر آتا ہے:

من میں صورت بس گئی تمن ملاوت سنگ   میں تو آپی کھوگئی ملا رنگ میں رنگ

ہم لوبھی ہیں درس کے جیسے چند چکور   ہمرے من کچھ اور ہے تم تو کٹھن کٹھور

برہ آگ اس لاگی جر جرتن بجھی نا ہی   سلگ سلگ کوئلا بجھی پیا ملن کی آس

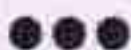
پیارے تمری سوچ میں نسدن پڑت نہ چین!   جیسے بن کی کوئی کوکت ہوں دن رین

بیں کارتھ جات ہے کہت اشرفی روئے   بویا بیج ببول کا آنبھ کہاں سے ہوئے

دنیا میں ایسے پھرت جیسے پھرت پرکار   آنیکے پہلے ٹھاؤں میں بیٹھے آسن مار

دیکھ اشرفی سوچ کے دوؤ نین پسار   جگ میں کوؤ آپن نہیں جھوٹا ہے سنسار

''تحائف اشرفی'' ایک سالک معرفت کا روحانی سفرنامہ ہے۔ اس سفرنامے کی معنویت تقدس اور کیف زائی کا سبب ہے وسیلۂ اظہار۔ اعلیٰ حضرت اشرفی میاں کی اردو شاعری جذبات کی تطہیر کرتی ہے اور ہندی شاعری دل کو موہ لیتی ہے۔

●●●

ابلیس: ملٹن اور اقبال کی شاعری میں

ملٹن کی معرکۃ الآرا نظم ''فردوس گم شدہ'' کے بارے میں یہ بات خاصے اعتماد کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ یہ دنیا کی اعلیٰ ترین شاہکار نظموں میں سے ہے۔ اس نظم کی تعمیر اُس رزم گاہِ خیر و شر پر ہے۔ جس کے پس منظر میں تخلیقِ انسانی اور جنت سے آدم وحوا کے اخراج کا عمل، یہودیت و عیسائیت سے مستنبط مفاہیم و مطالب کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اقبال بھی قدیم اسلامی اساطیر اور اسلامی روایات کا استعمال شاعرانہ انداز میں اپنی اکثر اور خصوصاً دورِ آخر کی نظموں میں غیر معمولی معنی آفرینی کے ساتھ کرتے نظر آتے ہیں۔ ان دونوں شاعروں میں شاعرانہ کردار کی سطح پر کچھ متوازی میلانات میں اشتراک بھی پایا جاتا ہے۔ جہد و حرکت، قوت تخلیق اور شاعری کو پیغمبری کا درجہ دینے پر دونوں ہی یکساں طور پر اصرار کرتے ہیں۔ ملٹن ایک ایسی زندگی سے نبرد آزما تھا جہاں نظریاتی تحفظ و استحکام کو اولیت کا مقام حاصل تھا اور نظریاتی استحکام کا یہ احساس اس کی پوری شاعری میں جاری و ساری ہے۔ فکری یکسانیت کے اس تناظر میں اگر دیکھا جائے تو دونوں شاعروں کے فکر کا ماخذ بھی ایک ہی ہے، یعنی مذہب۔ مگر کبھی کبھی وہ اپنے مذہبی خیالات کی اتنی آزادانہ توجیہہ کرتے ہیں کہ مذہب کی طے شدہ اقدار اور روایات سے الگ ان کے ذاتی محسوسات اور مخصوص انفرادی تاثرات جھلکنے لگتے ہیں۔ یہی ایک ایسا محور ہے۔ جس پر ان کی مثبت اور منفی شاعری گردش کرتی ہے۔

ملٹن کا مذہبی رویہ، اس کا غیر معمولی پختہ ذہنی شعور اور سیاسی مسائل سے گہرا لگاؤ آدم وحوا کے موضوع کو برتنے بلکہ اس کی بازآفرینی میں نہایت کارآمد ثابت ہوا۔ یہی وجہ ہے کہ اس نے انسان کی پہلی نافرمانی کو نسل انسانی کے ارتقائی سفر میں ایک سنگ میل کے مماثل بتایا ہے:

> "Of man's first disobedience. and the fruit of that forbidden tree. whose mortal taste brought death into world. and all our Woe. with loss of Eden. till one greater man restore as. and regain the blissful seat sing heav'nly muse......" (BK I.1-6)

> ''انسان کی پہلی نافرمانی، شجر ممنوعہ کا ثمر اور اس کا فنا پذیر ذائقہ، فردوس کی گم شدگی، دنیا میں موت اور جملہ پریشانیوں کا سبب بنا، یہاں تک کہ ہمیں ایک بزرگ تر انسان نے بحال کیا اور مقام سعادت کی بازیافت کرائی۔ اے سروش آسمانی ان نغمات کے تاروں کو چھیڑ۔''

انسان کی پہلی نافرمانی پر روشنی ڈالتے ہوئے ملٹن شر کو شیطان سے منسوب کرتا ہے، لیکن اس معتبر اضافے کے ساتھ کہ ''خیر و شر'' سب خدا کی طرف سے ہے۔ اسی طرح اقبال بھی یہ سوال کرتے ہیں کہ خدا کی قدرت کو صرف ''خیر'' تک محدود کرنا کس حد تک درست ہے، اس کی مخلوق میں گناہوں اور نافرمانیوں کی ایک خطیر تعداد موجود ہے۔ اقبال نے یہی مسئلہ ''جاوید نامہ'' میں زندہ رود کے توسط سے اٹھایا ہے اور جب وہ شاہ ہمدان کے روبرو کھڑا ہوتا ہے تو ذہنی طور سے غیر مطمئن دکھائی دیتا ہے۔ شیطان کے توسط سے ملٹن کہتا ہے کہ خدا بہشت میں مطلق العنان ہے۔ وہ ایک نوآفریدہ مخلوق کے اقتدار اعلیٰ کو فرشتوں کے اوپر مسلط کرنا چاہتا ہے۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ اسے تسلیم کرلیا جائے، لیکن اس کے احتجاج کے

باوجود ایسا ہو کر ہی رہا۔ اس کی اپنی مجبوری یہ ہے کہ وہ اس اوّلین شکستِ فاش کے بعد بھی خدا کے خلاف کھلے طور پر اعلانِ جنگ نہ کر سکا اور بالواسطہ کہتا ہے:

> "Our better part remains to work in close design by fraud or guile what force effected not: that he no less al length from us may find, who ocencomes by force, bath over come but half his foe."(BK I. P.45-9)

> ''ہمارا بہترین طریقِ کار یہ ہے کہ دھوکے، فریب اور مکاری کے ذریعے وہ کام کریں جو زور اور طاقت کے ذریعے انجام نہ پا سکا تاکہ خدا کو بالآخر ہم یہ بتا دیں کہ جو طاقت سے غلبہ حاصل کرتا ہے وہ اپنے دشمن پر (پورا نہیں) نصف غلبہ ہی حاصل کر پاتا ہے۔''

شیطان براہِ راست تو خدا سے نہ اُلجھ سکا مگر آدم و حوّا کو بہکا کر وہ انتقام لیتا ہے۔ وہ بہشت میں بہت پہلے سُن چکا تھا کہ خدا کا ارادہ ایک ایسی مخلوق کو پیدا کرنا ہے جس کو خدا کی سرپرستی اور حمایت حاصل ہوگی۔ بایں ہمہ اس وقت سے وہ رشک وحسد کی آگ میں جلتا رہا۔ اقبال ''تسخیرِ فطرت'' میں کہتے ہیں:

نعرہ زد عشق کہ خونیں جگرے پیدا شد   حسن لرزید کہ صاحب نظرے پیدا شد
فطرت آشفت کہ از خاکِ جہانِ مجبور   خودگرے، خودشکنے، خودنگرے پیدا شد

ملٹن نے اپنی نظم ''فردوسِ گم شدہ'' میں یہ تاثر دینے کی کوشش کی ہے کہ شیطان حضرت عیسیٰ سے زیادہ خود خدا کا دشمن ہے۔ دنیا کی رزم گاہ میں خدا اور شیطان کے مابین خیر و شر اور اثر و سبب کی ایک دائمی جنگ جاری ہے۔

ملٹن کی تشریح زوالِ آدم کی بنیاد Genesis کی کتاب ہے۔ اقبال بھی زوالِ آدم کی اس کہانی پر جو قرآن میں بیان کی گئی ہے، اعتقاد رکھتے ہیں۔ سورۂ طٰہٰ میں جو مکّے میں نازل ہوئی، بیان کیا گیا ہے:

"اور اس سے (بہت زمانہ پہلے) ہم آدم کو ایک حکم دے چکے تھے۔ سو ان سے غفلت (اور بے احتیاطی) ہوگئی اور ہم نے اُن میں پختگی نہ پائی اور وہ وقت یاد کرو جب ہم نے فرشتوں سے ارشاد فرمایا کہ آدم کے سامنے سجدہ (تحیت) کرو، سب نے سجدہ کیا بجز ابلیس کے کہ اس نے انکار کیا۔ پھر ہم نے (آدم سے) کہا کہ اے آدم (یاد رکھو) یہ بلاشبہ تمہارا اور تمہاری بیوی کا دشمن ہے، سو تم کو کہیں جنت سے نہ نکلوا دے، پھر تم مصیبت میں پڑ جاؤ۔ یہاں جنت میں تو تمہارے لیے یہ آرام ہے کہ تم نہ کبھی بھوکے رہو گے اور نہ ننگے ہوگے اور نہ یہاں پیاسے ہوگے، نہ دھوپ میں تپو گے، پھر ان کو شیطان نے بہکایا اور کہنے لگا کہ اے آدم کیا میں تم کو ہیشگی (کی خاصیت) کا درخت بتلاؤں اور ایسی بادشاہی کہ جس میں نہ کبھی ضعف آئے، سو (اس کے بہکانے سے) دونوں نے اس درخت سے کھالیا تو ان دونوں کے ستر ایک دوسرے کے سامنے کھل گئے اور (اپنا بدن ڈھانپنے کو) دونوں... اپنے اوپر جنت کے درختوں کے پتے چپکانے لگے اور آدم سے اپنے رب کا قصور ہوگیا، سو غلطی میں پڑ گئے، پھر ان کے رب نے (زیادہ) مقبول بنالیا، سو اس پر توجہ فرمائی اور راہ (راست) پر (ہمیشہ) قائم رکھا۔"

اقبال نے اپنے مشہور انگریزی خطبات میں لکھا ہے:

"اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ قرآنی بیان اس سرزمین پر انسان کے ظہور اوّل کے بارے میں کچھ نہیں کہتا، قرآن کا مقصد صرف یہ ہے کہ انسان اپنے ظہور سے پہلے بالکل سادہ اور بے شعور تھا، مگر پھر اس میں نافرمانی کرنے اور شبہات کو جگہ دینے کی صلاحیت پیدا ہوگئی، شعوری ارتقاء کی طرف یہ اس کا پہلا قدم تھا، انسان کے زوال کا

مطلب کوئی اخلاقی بدکاری نہیں، یہ تو درحقیقت لاشعور سے شعور کی
طرف سفر کا آغاز تھا اور نہ ہی قرآن کا مفہوم یہ ہے کہ زمین انسان
کے لیے کوئی مجلس یا مصائب گھر ہے جہاں اس کو اپنے گناہ کی پاداش
میں سزا بھگتنی پڑ رہی ہے۔ انسان کا یہ عمل نافرمانی اس کی آزادی
رائے کا عمل تھا، یہی وجہ ہے کہ قرآن کے مطابق اس آدم کا جرم
اوّلیں معاف کردیا گیا۔''

قرآن درحقیقت سقوط آدم کے اسطور سے ایک ایسی منزل کی طرف اشارہ کرتا ہے
جب انسان میں شکوک اور شبہات کے درمیان ذوق ترک واختیار پیدا ہوا، اور پھر شیطان
انسان کی آزادیٔ رائے کی ایک علامت بن گیا۔ اقبال مزید کہتے ہیں:

''ایک ایسی مخلوق جس کی تمام حرکتیں اور افعال بالکل میکینکی اور
طے شدہ ہوں، کبھی بھی خیر کو پیدا نہیں کرسکتی، آزادی تو ''خیر'' کی
اوّلیں شرط ہے اور اس شخص کو محدود خودی کے ظہور کی اجازت بھی دی
گئی ہے جو مختلف سلسلۂ عمل سے متعلق اقدار پر فکر ونظر کے بعد
انتخاب کرنے میں صائب رائے رکھتا ہو، اس آزادی سے ایک زبردست
خطرہ بھی مول لینا ہوتا ہے کیوں کہ ہر اچھائی کو انتخاب کرنے کی
آزادی ''خیر'' کے حریف (شر) کو آزادانہ انتخاب نہ کرنے سے
وابستہ ہے۔ خدا نے ایسا کر کے یہ ظاہر کردیا کہ اس کا انسان پر بے پناہ
اعتماد ہے اور اب یہ انسان کا کام ہے کہ وہ اس کسوٹی پر پورا اُترے۔''

قرآنی تشریحات کی روشنی میں اگر دیکھا جائے تو انسان کا پہلا عمل ''نافرمانی'' تھا
اور پھر یہ بھی فراموش کردیا گیا کہ انسان کو یہ سارا نقصان اس کو دی گئی انتخابی آزادی ہی
سے ہوا۔ اقبال کے مطابق قرآن کریم ہمیں صالح قدروں کے تحفظ اور اصلاح کی تعلیم
دیتا ہے اور دنیا کی آفرینش سے آگاہی دے کر یہ بتاتا ہے کہ انسان ''شر'' پر قابو پانے کی
قدرت رکھتا ہے۔

ملٹن کی ''فردوسِ گم شدہ'' کا مرکز ومحور انسانی شخصیت کی تخلیق کا سارا عمل ہے۔ شیطان کا عمل انسان کو یہ ترغیب دیتا ہے کہ اسے انتخاب کی آزادی ملنی چاہیے۔ ملٹن کا یہ خیال ہے کہ آدم وحوا کے عمل کو یہ کہہ کر غیر اہم نہیں بتانا چاہیے کہ یہ صرف دنیا کی آفرینش کا سبب تھا۔ اس عمل کی سب سے اعلیٰ قدر یہ ہے کہ یہ انتخاب کی آزادی کے سلسلے میں دلائل و براہین کے امکانات روشن کرتا ہے اور عقل وخرد کی کارفرمائی کی اہمیت پر زور دیتا ہے اور یہ خیال ملٹن اور اقبال کے درمیان مشترک ہے۔ قدامت پسند مسیحیت کے مطابق آدم کا زوال نافرمانی کی سزا کے طور پر ہوا تھا جس کی وجہ سے وہ ہماری ہمدردیوں کا زیادہ مستحق ہے مگر ملٹن عیسائیت کے اس روایتی خیال کی تردید کرتے ہوئے کہتا ہے کہ بات صرف اتنی ہی نہیں کہ شیطان نے آدم وحوا کو ورغلایا اور اس کے نتیجے میں ان کو جنت سے نکالا گیا اور اس طرح پوری انسانیت کو سزاوار قرار دیا گیا بلکہ اس کی خاموش اور ناگفتہ سخن برکت یہ ہوئی کہ آزادیٔ انتخاب نے جنم لیا جس سے ایک نئی دنیا کی تخلیق ہوئی۔ اقبال نے اس امر کی جانب نہایت بلاغت سے اشارہ کیا ہے:

مجھے نہیں بخشے ہوئے فردوس نظر میں
جنت تری پنہاں ہے ترے خونِ جگر میں

اور جب خدا نے اپنی مرضی کا اظہار کیا تو حضرت آدم سناٹے میں آگئے اور اس طرح وہ اپنے احساس گناہ کے حسین پہلوؤں پر تکلم ریز ہوئے:

"O goodness infinite, goodness immense.
That all this good of evil shall produce,
And evil turn to good, more wonderful than
that by which creation brought forth light
out of darkness full of doubt I stand,
whether I should repent me now of sin by
mee done and occasioned, or rejoice much

more, that much more good thereof shall spring.
To God more glory, more good will to men's from God, and over wrath grace shall abound.(BK xii, p.469-78)

''اے خیر لامحدود، اے خیر عظیم! یہ ساری خوبی، برائی سے پیدا ہوگی اور برائی، خوبی میں بدل جائے گی۔ یہ بات اس سے بھی زیادہ حیرت ناک ہے کہ تخلیق خداوندی نے تاریکی سے نور پیدا کیا۔ میں حیران ہوں کہ آیا مجھے پچھتانا چاہیے اس گناہ پر جس کا میں نے ارتکاب کیا، یا اور زیادہ خوش ہونا چاہیے کہ اور زیادہ اچھائی، خدا کی قدرت سے پیدا ہوگی اور قہر پر رحمت غالب آجائے گی۔''

اقبال انسان کے کم وبیش یہی محسوسات اس وقت پیش کرتے ہیں جب وہ خدا کے سامنے بروزِ محشر کھڑا ہوتا ہے:

اے کہ زخورشید تو کوکب جاں مستیز
از دلم افروختی شمعِ جہانِ ضریر
من بہ زمیں در شدم، من بہ فلک بر شدم
بستۂ جادوئے من ذرّہ و مہرِ مُنیر
گرچہ فسونش مرا برُد ز راہِ ثواب
از غلطم در گزر عذر گناہم پذیر!
(پیامِ مشرق)

بلاشبہ بہشت کا تصور عین الیقین کا درجہ رکھتا ہے اور زندگی کا وہ ڈرامہ جو دنیا کے اسٹیج پر کھیلا گیا وہ گمان ویقین، تشکیک وایقان، خیر وشر اور ردّ وقبول کے درمیان ایک لامتناہی آویزش کے مترادف ہے۔ حضرت آدم کا جنت سے اخراج اس امر کی جانب اشارہ ہے کہ

انھوں نے اپنے بنیادی معتقدات اور مفروضات کو ترک کر کے ایک منکشف دنیا سے مفاہمت کرنا چاہی تھی، گمان ویقین کی اس کشمکش کو اقبال نے اس طرح بیان کیا ہے:

چہ خوش است زندگی را ہمہ سوز و ساز کردن
دل کوہ و دشت و صحرا بہ دمے گداز کردن
ہمہ سوز ناتمامم ہمہ درد آرزویم!!
بہ گمان وہم یقین را کہ شہید جستجویم
(پیام مشرق)

اقبال کے نزدیک جنت و دوزخ کی حیثیت دو مقامات کی نہیں بلکہ دو روحانی کیفیات کی ہے۔ مزید برآں وہ لکھتے ہیں کہ "قرآن کریم میں ان کا تذکرہ ایک اندرونی حقیقت (کردار) کے عینی مشاہدے کے طور پر ہوا ہے۔" (اسلام میں مذہبی افکار کی تشکیل نو، ص: ۱۲۳) اقبال کے مطابق دوزخ کوئی ایسا زنداں نہیں ہے جہاں انسان کو خدا نے انتقاماً سزا کے طور پر ڈال دیا ہے اور یہ تصور ملٹن کے شیطان کے تصور دوزخ سے مشابہ ہے:

"The mind is its own place. and in itself can
make a heaven of hell. a hell of heaven."
(BK I. p. 254-55)

(ذہن بذات خود جنت و دوزخ ہے۔ یہ دوزخ کو جنت اور جنت کو دوزخ میں تبدیل کر سکتا ہے۔)

اقبال کے خیال میں ایک ساکن بلکہ کسی حد تک جامد جنت کا تصور بہت زیادہ اہمیت نہیں رکھتا جہاں لوگ صرف ایک نہج پر چلنے پر مجبور ہوں اور جہاں تازہ اور نئے مقاصد کے حصول اور تکمیل کے لیے کوئی گنجائش نہ ہو:

دل عاشقاں بمیرد بہ بہشت جاودانے
نہ نوائے دردمندے نہ غمے نہ غم گسارے
(پیام مشرق)

ملٹن اور اقبال دونوں زوالِ آدم کو محض توبہ اور استغفار کا معاملہ نہیں سمجھتے اور نہ ہی اس پر یقین رکھتے ہیں کہ خدا نے یہ سب اس لیے کیا تھا کہ اسے سزا دینی منظور تھی بلکہ یہ تو آزادئ انتخاب اور دلائل کی معقولیت کی بنیاد پر فیصلے کیے جانے کا اعلان تھا۔ دونوں ہی خدا کے رحم و کرم پر ناقابلِ تسخیر اعتقاد رکھتے ہیں اور دونوں ہی خیر کا شر پر غلبہ دیکھ کر مسرور ہوتے ہیں۔ ان کے نزدیک زوالِ آدم انسانی ارتقا کی جانب پہلا اور ضروری قدم تھا۔ یہی درجہ ہے کہ اقبال نے لفظ ''آدم'' کو انسانیت کے پیدائشی لقب کے طور پر استعمال کیا ہے:

بہر انساں چشمِ من شب ہا گریست
تا دریدم پردۂ اسرارِ زیست !
(اسرارِ خودی)

مسلم علماء شیطان کی فطرت اور اس کے رُتبے کی تعین میں اختلافِ رائے رکھتے ہیں۔ بعض کا تو کہنا یہ ہے کہ شیطان زندگی کے مختلف اور گونا گوں مظاہر میں سے ایک مظہر ہے۔ دوسرے یہ سوچتے ہیں کہ یہ خود اس کے لیے نشانِ افتخار ہے کہ اس کی انفرادیت میں کسی کے تصرف کو دخل ہے نہ مساعی کو۔

عام طور سے یہ خیال کیا جاتا ہے کہ شیطان خدا کا مقرب ترین فرشتہ تھا مگر اس نے نافرمانی کر کے سارے کیے کرائے پر پانی پھیر دیا اور پھر یہی ناک کا بال دلِ یزداں میں کانٹے کی طرح کھٹکنے لگا۔ اسی وجہ سے ایرانی فلسفے میں اسے شر کا علامیہ سمجھا جاتا ہے اور مجسمۂ خیر کو یزداں کے نام سے یاد کیا گیا ہے۔ اس سلسلے میں صوفیائے کرام کے خیالات کتنے حیران کن ہیں۔ منصور حلاج کے نزدیک یہی ایک ایسا کردار ہے جو اپنے فرائض تندہی اور ذمہ داری کے ساتھ انجام دیتا ہے اور اپنے مقصد کی تکمیل میں مصروف و منہمک رہتا ہے۔ کٹر اور سخت گیر علماء کا یہ خیال ہے کہ انسان میں خیر و شر، دونوں کا مادہ ودیعت کیا گیا ہے اور شیطان صرف شر، بدی اور گناہ کی نمائندگی کرتا ہے۔ رومی نے کہا ہے کہ آدم، عشق کی علامت ہے اور ابلیس عقل و خرد کی۔ ''زیرکی از ابلیس، عشق از آدم است۔''

''فردوس گم شدہ'' میں شیطان، خدا کا حریف ہے اور ملٹن اپنی رزمیہ نظم میں شر کی نوعیت، اس کے دائرہ کار اور انسان کے سیاق و سباق میں خدا کے عملی طریقوں کے جواز کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہی وہ موقع ہے جہاں نظم کی ڈرامائیت شدت اختیار کر لیتی ہے اور ملٹن کا ذہن، کشمکش سے دوچار ہو جاتا ہے۔ ملٹن اور اقبال دونوں کے نزدیک علم خدا کی زیادہ بہتر طریقے سے تفہیم کا ایک ذریعہ ہے۔ ملٹن کے ہاں شیطان کا تصور ایک زبردست شاعرانہ تخلیق کے روپ میں اُبھرا ہے۔ ملٹن نے اس کے احساس افتخار، مضبوط قوت ارادی، بلند ہمتی اور جذبۂ انتقام کو جس تابناکی کے ساتھ پیش کیا ہے وہ ہماری ہمدردی کا مستحق ہو جاتا ہے۔ وہ اپنی عزت و حرمت اور جائز حق کی بحالی کے لیے لڑتا رہا۔ اس نے خدا کی قدرت کو للکارا، اس کے اقتدار اعلیٰ کو چیلنج کیا، شکست کھانے اور جنت سے نکالے جانے کے بعد بھی ہمت نہ ہاری اور نہ ہی مایوسی کے احساس سے اس نے اپنے جسم و جان کو ٹوٹنے دیا۔ بلکہ اپنے گرد و پیش کا جائزہ لے کر جنت سے اخراج شدہ دوسرے فرشتوں کا خوف و ہراس دور کر کے اُس نے ان کا حوصلہ بڑھایا۔

شیطان نے انفرادی آزادی کے تحفظ کے لیے جو کوششیں کیں، اسے بلیک اور شیلی نے بھی سراہا۔ شیلی نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ اخلاقی اعتبار سے شیطان کو خدا پر فوقیت حاصل ہے، اس لیے کہ وہ اتنے شدائد اور مصائب کے باوجود اپنے موقف پر قائم رہتا ہے اور بہت سے نقادوں نے تو ''فردوس گم شدہ'' کو پڑھ کر یہ فیصلہ صادر کر دیا تھا کہ ملٹن کے اعصاب پر شیطان سوار ہے اور یہ شیطان دراصل اس کے اپنے نظریات کی صدائے بازگشت ہے اور ملٹن کے عصر کے سیاسی واقعات کے تناظر میں اس طرح کے شبہات کو تقویت پہنچتی ہے۔ شیطان کا یہ اندرونی بکھراؤ ملٹن کے ہاں لاوے کے طور پر اُبلتا ہوا دیکھا جا سکتا ہے۔

''فردوس گم شدہ'' کا ایک عام قاری شیطان کی سیمابی، دیو پیکر، مقناطیسی اور پُرکشش شخصیت میں اتنا کھو جاتا ہے کہ اسے یہ بھی یاد نہیں رہتا کہ شاعر نے اسے کس پس منظر میں تخلیق کیا ہے۔ اس کی تمام تر توجہ صرف شیطان پر مرکوز رہتی ہے اور وہ اس طنز (Irony)

سے بھی صرف نظر کر لیتا ہے جو شیطان کے معاملے میں برتا گیا۔ ملٹن کوئی مقدس مذہبی کتاب نہیں لکھ رہا تھا بلکہ اس نے ایک ایسا ڈرامائی رزمیہ لکھا ہے جس میں خدا اور شیطان کے مابین اور خیر وشر کے مابین ایک استعاراتی جنگ کا نقشہ پیش کیا گیا ہے۔ اس میں روایتی رزمیوں یا جنگ ناموں کی طرح حریف نہایت لاغر اور ناتواں نہیں دکھایا گیا بلکہ وہ بھی نہایت قوی اور توانا ہے۔ یہ ملٹن کی انفرادیت اور فن کارانہ قدرت کا محکم ثبوت ہے۔

پہلی بار شیطان سے ہماری ملاقات آتشیں جھیل (دوزخ) میں ہوتی ہے جہاں وہ ہر طرف سے نامساعد حالات کے باوجود ضد، غرور اور نفرت کی علامت بن کر ہمارے سامنے آتا ہے اور ظلمت کے پاتال میں غوطہ زن دکھائی دیتا ہے۔ گو کہ جنت سے نکالے ہوئے دوسرے فرشتوں کی بہ نسبت جدائی کی شدت کا احساس سب سے زیادہ شیطان ہی کو ہے، اس کے باوجود اسے اپنی بغاوت پر تاسف وندامت ہے اور نہ اطاعت وسجدہ ریزی کا خفیف سا شائبہ ہی اس کے دل میں پیدا ہوتا ہے:

> "What though the field be lost? All is not lost, the unconquerable will, and study of revenge, immortal hate, and courage never to submit on field; and what is else not to be overcome?" (BK I. 105-9)
>
> ''کیا ہوا جو میدان ہاتھ سے چلا گیا۔ سب کچھ تو نہیں گیا؛ ناقابلِ تسخیر قوت ارادی، جذبہ انتقام، لافانی عداوت ونفرت اور نہ جھکنے یا اطاعت نہ قبول کرنے والی ہمت۔ آخر مغلوب نہ ہونا اور کیا ہے؟''

اس طرح شیطان کی تصویر کے اردگرد عظمت کا ہالہ نظر آتا ہے۔ اس کی عظمت کا تصور ہمیں اس طرح چکا چوند کرتا ہے کہ بظاہر اس کے بارے میں کسی کجروی کا اندازہ مشکل سے ہی ہوتا ہے مگر اس عظمت کا تصور پانی کے بلبلے کی طرح بہت جلد مٹ جانے والا ہے کیوں کہ اس کی بنیاد ایک بے بس، لاچار، مجبور اور شکست خوردہ دل کے لاف وگزاف پر ہے۔

شیطان ادعائیت پسند ہے۔ اس لیے اس کے کھوکھلے دعووں میں مبالغہ بلکہ سفید جھوٹ کی وافر مقدار دیکھی جاسکتی ہے۔

> "but that the will and high permission of all-ruling heaven left him at large to his own dark design. That with reiterated crimes be maight heap on himself damnation. while he sought Evil to others and enrag'd might see how all his malice serv'd but to bring forth infinite goodness. grace and mercy shewn on man by him seduc't but on himself treble confusion. wrath and vengeance pour'd."
>
> (BK I. p. 211-20)
>
> ''لیکن قادر مطلق کی مشیت اور اجازت سے اس (شیطان) کو اپنے تاریک منصوبوں کے لیے چھوٹ دے دی گئی کہ نت نئے جرائم سے اپنے اوپر لعنت کا انبار اکٹھا کرتا جائے اور عالم غیظ و غضب میں اس امر کا مشاہدہ کرے کہ دوسروں کے ساتھ بدی کرنے کے نتیجے میں جنھیں اس نے بہکایا تھا، ان کے لیے اللہ کی کتنی بے پایاں رحمت، اللہ کا کتنا لطف و کرم ہے جب کہ خود اُس کے لیے شدید عذاب اور قہر و بلا کی بارش۔''

چنانچہ یہ حقیقت کہ شیطان کے اندر آتشیں جھیل سے باہر نکلنے کی سکت نہیں رہی تھی، اس کے اس بلند بانگ دعوے کی نفی کرتی ہے کہ اس نے اس جنگ میں عرش اعظم کو ہلا ڈالا تھا۔ بلاشبہ شیطان بعض مثبت خصوصیات بھی رکھتا ہے مگر یہ خصوصیات شیطان کی فریب خوردہ

ہمت و جسارت غلط منصوبوں کی تشکیل اور ادنیٰ مقاصد کی تکمیل کے لیے وقف کر دی جائیں تو اس سے خیر و خوبی کا جوہر چھن جاتا ہے۔ بہادری کا نشان امتیاز اعلیٰ مقاصد کے حصول کے لیے کوشش پیہم سے عبارت ہے شیطان کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ وہ جو کچھ بھی ہے، اس کے علاوہ یا اس کے ماسوا اور کچھ نہیں ہو سکتا۔ اس کی خود فریبی اُس کا مقدر بن گئی ہے۔ اس سے بڑی خود فریبی اور کیا ہو سکتی ہے کہ ہزیمت زدگی اور بھرپور شکست کا احساس بھی اس کے اندر اعتدال نہ پیدا کر سکا۔ اس کے سامنے سوائے تباہی و بربادی کوئی چارہ کار نہیں ہے۔ اس لیے خدا کے سلسلے میں اس کی کجروی، گستاخی اور جسارت پسندی کو محض شرارت، کھسیانے پن اور کھوکھلے پن پر محمول کیا جا سکتا ہے۔ بدی کی طرف اُس کا رجحان محض بدی کے لیے ہے۔ اس کے سلسلہ کار کا آغاز و انجام مقصد بدی برائے بدی یا شر برائے شر ہے۔ بظاہر وہ اپنے لیے احساسِ برتری کا تاثر پیدا کرتا ہے مگر بہت جلد اس احساس کا بھانڈا پھوٹ جاتا ہے وہ دراصل احساس کمتری کا شکار ہے جس کی ستر پوشی کے لیے وہ اس طرح بلند آہنگی سے کام لیتا ہے:

> "To do ought good never will be our task but ever to do ill our sole delight, as being the contrary to his high will whom we resist. It then his providence out of our evil seek to bring forth good. Our lab ever must be to pervert that end; and out of good still to find means of evil; which off times may succeed, so as perhaps shall grieve him it. I fail not, and disturb his. inmost counsels from their destined aim."(BK I. p. 159-168)

> ''اچھائی کرنا ہرگز ہمارا شیوہ نہیں ہے بلکہ برائی کیے جانا ہی ہمارے لیے سامانِ راحت ہے کیوں کہ یہ فعل اس مشیت عالی کے خلاف رہے

جس سے ہم برسرپیکار ہیں اور پھر اگر اُس کی الوہیت ہمارے شر سے خیر پیدا کرنا چاہے تو ہماری کوشش یہ ہونی چاہیے کہ ہم اس مقصد کو ضبط کر دیں اور اس کے برعکس خیر سے ہی شر کے امکانات پیدا کریں جس میں اکثر اوقات کامیابی کی توقع نظر آتی ہے اس طرح شاید خدا آزردہ خاطر محسوس کرے اور یہ اس صورت میں وقوع پذیر ہوگا کہ مجھے ناکامی سے واسطہ نہ پڑے اور میں اُس کے نہایت گہرے ارادوں کے پایہ تکمیل تک پہنچنے میں دشواری پیدا کر دوں۔"

فی الاصل شیطان کی مندرجہ بالا یہ تصویر نہایت مسخ شدہ ہے۔ شیطان کی قد آور شخصیت کا مجموعی تصور خود ساختہ عظمت و رفعت کی پامالی اور دبدبۂ و شوکت کی زوال آفرینی ہے۔ اس کی نام نہاد حشمت رفتہ خاک میں مل چکی ہے۔ وہ کہتا ہے:

"Yet not for those, non what the potent victor in his rage can else inflict do I repent of change though changed in outward lustre." (BK-I.p. 94-97)

"اگرچہ میں ظاہری آب و تاب اور چمک دمک سے محروم نظر آتا ہوں، تاہم ان عذابوں کی وجہ سے اور اُن عذابوں کی وجہ سے جو فاتح قادر مطلق مجھ پر نازل کر سکتا ہے، مجھے احساس تاسف ہے اور نہ مجھ میں اپنے کو بدلنے کا ارادہ۔"

شدید نفرت کی آندھی اور بڑائی کی زخم خوردگی کے احساس نے اس کی آواز کو نحیف و ناتواں کر دیا ہے جس سے اس کی اپنی ذات بکھر کر ریزہ ریزہ ہوگئی ہے۔ اس کی شخصیت کا طنزیہ پہلو یہ ہے کہ اس بظاہر اُبھرتی اور تعمیر ہوتی ہوئی شخصیت میں بھی اس کی بربادی کا سامان پوشیدہ ہے۔ شکست و ریخت کی اس انتہا پر شیطان کے جاہ و جلال کی بنیاد ہے۔ یہ بنیاد کتنی کمزور کھوکھلی، اور ناپائیدار ہے۔ وہ خدا سے مساوات کا مطالبہ کرتا ہے اور باہمی

امتیازات کو ختم کرنے پر زور دیتا ہے، خدا کے سامنے شکوہ سنج ہے کہ وہ غیر جمہوری طریقے اپناتا ہے مگر جن امور کا مطالبہ وہ دوسروں سے کرتا ہے۔ خود ان پر عمل پیرا ہونے سے قاصر ہے، چنانچہ وہ خود کو اپنے دوسرے ساتھیوں سے برتر تصوّر کرتا ہے۔ دوزخ میں اس کا اپنا تسلط، رعیّت اور ملوکیت کے دو الگ الگ خانوں میں منقسم ہے۔ ایک طرف کم رُتبہ فرشتے رہتے ہیں، دوسری طرف ان کم رُتبہ فرشتوں کے سردار۔ جن فرشتوں سے اہم معاملات میں تبادلۂ خیالات کیا جاتا ہے وہ تو صرف چند ہی ہیں۔ باقی سب خدمت گار ہیں جن کی کوئی وقعت نہیں۔ کیا یہ استبداد نہیں ہے؟ کیا یہ طریقۂ کار جمہوریت کی بنیادی اقدار کے منافی نہیں؟ دراصل یہ رویہ خود فریبی اور سخت گیری کی بدترین مثال ہے۔ شیطان تضادات کا ناقابلِ بیان مجموعہ ہے۔ وہ شانِ الوہیت میں نہایت تحقیر آمیز الفاظ استعمال کرتا ہے۔ خدا کو ظالم و جابر بتاتا ہے اور خود کو شاہانہ تجمّل و طمطراق رکھنے والا سردار کہلایا جانا پسند کرتا ہے۔ خودستائی دروغ گوئی اور مکروفریب اس کی زندگی اور شخصیت کے تکوینی اجزا ہیں۔ وہ اپنی حکمت عملی کے نفاذ میں شر سے رہنمائی حاصل کرتا ہے۔ اس کا بے پایاں عزم و حوصلہ اور لامتناہی جوش و خروش اس لیے لاحاصل ہیں کہ یہ گمراہ کن مقاصد کی تکمیل کے لیے آلۂ کار بن کر رہ گئے ہیں۔ ان بے باکیوں کا انجام ذلت و پستی نہیں تو اور کیا ہے۔ مگر شیطان کی ذلت پسندی اس تباہی اور پستی کے لیے تیار ہے۔ اس کی ساری شجاعانہ خصوصیات کا مرکز و محور تخریب کاری ہے۔ شیطانی کردار کے مثبت اوصاف ہیں بلند حوصلگی، تجویز سازی اور عالی ہمتی کے شان دار مظاہرے مگر باطنی کثافت نے ان مظاہر کو زائل کر دیا ہے۔ اس کے کردار کی ایک بنیادی خصوصیت غرور آمیز قوت ارادی ہے اور یہی خصوصیات اس کی ساری تباہی بربادی اور پستی کی بنیاد ہے۔ غرور نے اُس کے بلند و بالا قامت کو جڑ سے ہلا کر رکھ دیا ہے۔ اس کی نام نہاد شوکت شاہانہ اور ہیبت خسروانہ اس قدر عارضی اور فریب کن ہیں کہ نظر پڑتے ہی آناً فاناً گرد و غبار میں تحلیل ہو جاتی ہیں۔

ملٹن کی ''فردوس گم شدہ'' اور اقبال کی ''تسخیر فطرت''، ''ابلیس و جبریل''، ''ابلیس کی فریاد'' اور ''ابلیس کی مجلس شوریٰ'' وغیرہ کا معروض تقریباً ایک ہی ہے۔ ملٹن کا

شیطان اقبال کے لیے غیر معمولی کشش رکھتا ہے۔ اقبال بنیادی طور پر جہد و حرکت کے فلسفے میں یقین رکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک ایسے فن کی لا حاصلی مسلم ہے جس کا رشتہ زندگی سے گہرا نہ ہو۔ اقبال کی تمام تر شاعرانہ تخلیقات کا مقصد یہ ہے کہ انسان نا قابلِ شکست قوتوں پر قادر ہے، ان قوتوں کو بروئے کار لانا شخصیت کی توسیع کے مرادف ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اس روایتی تصوف سے اختلاف رکھتے ہیں جو انسان کو مفلوج بنا دیتا ہے۔ ''اسرارِ خودی'' میں اقبال نے ایسے ہی عزائم کا اعادہ کیا ہے۔ ''نروان'' اس لیے ناپسند ہے کہ یہ بھی افلاج کی راہ دکھاتا ہے اور انسان کی تمام سرگرمیوں پر قدغن لگاتا ہے۔ جمود تو اقبال کی شاعری میں فرد اور قوم کی موت کے مرادف ہے۔ ان کے نزدیک زندگی ایک حقیقت ہے، اور کامرانی و کامیابی کا وسیلہ خود انسان کی اپنی ذات ہے۔ اگر انسان کو اپنا عرفان و ادراک حاصل ہو جائے تو بس کافی ہے کیوں کہ یہی انسان کو ذاتی علائق اور انسلاکات سے مستغنی اور بے نیاز کرنے کا ایک ذریعہ ہے۔ اقبال کے خیال کے مطابق حقیقت تو خود انسان کے اندر موجود ہے۔ یہ احساسِ ذات ہی خدا شناسی کی طرف لے جاتا ہے:

یہ عالم، یہ بت خانہ چشم و گوش
جہاں زندگی ہے فقط خورد و نوش
خودی کی ہے یہ منزل اولیں !
مسافر یہ تیرا نشیمن نہیں
جہاں اور بھی ہیں ابھی بے نمود
کہ خالی نہیں ہے ضمیر وجود
(ساقی نامہ)

اسی پس منظر میں اقبال کے شیطان کو سمجھنے میں مدد ملے گی۔ اقبال کی شاعری میں شیطان، زندگی کی لازوال، موثر، فعال اور متحرک قوتوں کی علامت بن جاتا ہے۔ جو حریت و انفرادیت کے حصول کے لیے کوشاں ہے۔ شانِ کبریائی کو مخاطب کر کے وہ اپنے انکار کی توجیہ اس طرح کرتا ہے:

نوریٔ ناداں نیم، سجدہ بہ آدم برم
اُو بہ نہاد است خاک من بہ نژاد آذرم
می تپد از سوزِ من خونِ رگِ کائنات
من بہ دوصرصرم من بہ غوِ تندرم
پیکرِ انجم زتو، گردشِ انجم زمن !!
جاں بہ جہاں اندرم زندگیِ مضمرم
آدمِ خاکی نہاد دوں نظر و کم سواد!
زاد در آغوشِ تو پیر شود در برم
(پیامِ مشرق)

اقبال کی شاعری میں شیطان کی صورت مہیب یا مکروہ نہیں ہے، وہ جاذب نظر اور طاقت وتوانائی کا مظہر ایک پیکر جمال وجلال ہے۔ اقبال شیطان کو روحانی عظمتوں سے سرفراز کر کے ظاہر کی طرح اس کے باطن کو بھی شان دار بنا کر پیش کرتے ہیں، چنانچہ اقبال کے شیطان سے ہمیں اُلجھن ہوتی ہے اور نہ کدورت۔ اقبال کے لیے قاری کے دل میں تنفر یا حقارت کا جذبہ پیدا نہیں ہوتا۔ اقبال شیطان کو جہنم رسید بنا کر نہیں دکھاتے جہاں وہ ابدی اور لافانی کرب واذیت میں مبتلا ہو۔ بھرپور اور متنوع زندگی سے مالا مال کرنے کے لیے وہ انسان کی آزادی کی خاطر برتر قوت سے ٹکراتا ہے۔ اقبال کے شیطان کا خمیر نرمی اور تندہی کے عناصر کی آمیزش سے بنا ہے۔ اس کی شخصیت کی دلکشی اور ساحری قاری سے خراجِ تحسین وصول کرتی ہے اور وہ عالم انسانیت میں بلند تر مقاصد کے حصول کے لیے ترغیب کی روح پھونکتا ہے۔

اثباتِ خودی کا تصور اقبال کے نظام فکر میں ایک کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ شعور ذات کو ایک ایسی روشنی سے تعبیر کرتے ہیں جو زندگی کے دھندلکوں میں کامیابی کی راہ دکھاتی ہے۔ ان کے نزدیک زندگی عملی پیش رفت کا دوسرا نام ہے۔ ایک خواہش دوسری نئی خواہش کی تخلیق کا موجب بنتی ہے اور خواہشات کا یہ سلسلہ افراد کو ایک متحرک حالت میں رکھتا ہے۔ ''اسرارِ خودی'' کی تمہید میں اقبال نے لکھا ہے:

> ''شخصیت ایک بے چین کیفیت کا نام ہے اور یہ اسی وقت تک برقرار رہ سکتی ہے جب تک یہ حالت بھی برقرار رہے۔ اگر بے چینی کی یہ کیفیت برقرار نہیں رہتی تو ایک نوع کا ٹھہراؤ پیدا ہو جائے گا۔ چوں کہ شخصیت یا کشمکش کی کیفیت فرد کا نہایت بیش قیمت کارنامہ ہے، اس لیے اسے یہ امر ہمیشہ ملحوظ رکھنا چاہیے کہ اس کی توجہ کسی انجماد پر مرکوز نہ ہو۔''

شیطان کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنے (اچھے یا بُرے) مشن میں لگا ہوا ہے۔ اسے ہر چیز سے زیادہ اپنا نصب العین عزیز ہے۔ وہ خیر کی طرف توجہ ہٹا کر کے شر کی جانب توجہ مبذول کرانے میں لگا رہتا ہے۔ اقبال کا خیال ہے کہ دو بڑی قدروں یا طاقتوں کے درمیان اختلاف یا تصادم کے بغیر ارتقا کا امکان جاتا رہتا ہے۔ وہ اس دنیاے رنگ و بو میں زندگی کو بھرپور بنانے اور شخصیت کی تعمیر و توسیع پر زور دیتے ہیں۔ اقبالؔ کے لیے شیطان، ذات کے پرت کھولنے اور اس کے اسرار و رموز کی پردہ کشائی کے لیے ایسے مواقع فراہم کرتا ہے جن سے شخصیت کی نمود پیہم ممکن ہو سکے۔ اس طرح اقبال کی شاعری میں ''شر'' جو شخصیت دتاب و توانائی بخشے ''شر'' نہیں رہ جاتا۔ شیطان کا یہ تصوّر اقبال کے ہاں جا بجا پایا جاتا ہے:

چہ گویم نکتہ زشت و نکو چیست
زباں لرزد کہ معنی پیچدار است
برونِ شاخ بینی خار و گل را
درونِ اُو نہ گل پیدا نہ خار است
(پیامِ مشرق)

لہٰذا وہ کہتے ہیں کہ خیر و شر اضافی وجود رکھتے ہیں اور مخصوص ماحول میں جنم لیتے ہیں۔

اقبال زندگی کی تخلیقی سرگرمیوں پر اصرار کرتے ہیں اور زندگی کے بندھے ٹکے اصول سے مفاہمت نہیں کرتے۔

طرحِ نو افگن کہ ماجدّت پسند افتادہ ایم
ایں چہ حیرت خانۂ امروز و فردا ساختی
(پیامِ مشرق)

وہ انسان کی خلّاقانہ صلاحیتوں کو بروئے کار لانے کی خواہش کا شدت کے ساتھ اس طرح اظہار کرتے ہیں:

گفت یزداں کہ چنیں است و دگر ہیچ مگو
گفت آدم کہ چنیں است و چناں می بایست
(زبورِ عجم)

اقبالؔ ہمیں فرسودہ، بے کار اور لایعنی چیزوں کی تخریب پر اُکساتے ہیں کیوں کہ یہ فرد کی شخصیت کی تعمیر و توسیع میں حارج ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ انسان اور خدا دونوں کا وجود عملِ تخلیق پر منحصر ہے۔ اقبالؔ تو ایسے مسلمان کو مسلمان کہنے میں بھی تامل کرتے ہیں جو اپنے تخلیقی کارناموں سے انسانیت کو مالا مال نہ کرے۔

ہر کہ اُو را قوتِ تخلیق نیست
پیشِ ما جز کافر و زندیق نیست
(جاوید نامہ)

شیطان کو اپنی قوتوں اور توانائیوں کا بھرپور احساس ہے، وہ حکمرانی کرنے اور تسلّط قائم رکھنے کا آرزومند ہے اور اس طرح وہ ان تمام مخلوقات کی تمناؤں کا مظہر بن جاتا ہے جو زندگی میں رنگ بھرنے اور زندگی کو تبدّل و متقلب کرنے کی آرزو کے سبب بے چین رہتے ہیں۔ شیطان اپنے کاموں میں چاق و چوبند رہتا ہے۔ گھبراہٹ یا مایوسی ایک لمحے کے لیے بھی اس کے قریب نہیں پھٹکتی۔ شیطان کی اس قوت اور صفت سے انسان بھی اپنے وجود کا مفہوم متعین کر سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب جبریل اور ابلیس کا موازنہ کیا جاتا ہے تو ابلیس کا کردار زیادہ پُر کشش نظر آتا ہے۔ ہم اس کی شانِ فعالیت سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ اس غیر معمولی فعالیت کو اقبالؔ نے سوزِ دروں سے بھی منسوب کیا ہے۔ یہی

سوزِ دروں شیطان کے عمل ارتقا کو تیز کرنے میں مہمیز کا کام کرتا ہے۔ شیطان جبریل کے جمود کا اسی لیے مذاق اُڑاتا ہے کیوں کہ وہ دور ہی سے رزم گاہِ خیروشر کا نظارہ کرتا ہے جب کہ شیطان خود اس گرداب میں غوطہ زن ہے:

دیکھتا ہے تو فقط ساحل سے رزمِ خیروشر
کون طوفاں کے طمانچے کھا رہا ہے، میں کہ تو
(جبریل و ابلیس)

یہ شیطان کی جسارت ہی تھی جس نے خدا کو نفی میں جواب دیا اور پھر اُس نے اپنے وجود کے اثبات کے لیے اس محدود زمین کو منتخب کیا۔ اس کی ساری سرگرمیاں بے وجہ یا بے معنی نہیں ہیں۔ ان کے پیچھے علّت وسبب اور عقل ودانش کا سرمایہ بھی کام کرتا ہے:

ہے مری جُرأت سے مشتِ خاک میں ذوقِ نمو
میرے فتنے جامۂ عقل و خرد کا تار و پو
(جبریل وابلیس)

یہی نہیں، بلکہ وہ جبریل سے یہاں تک کہتا ہے کہ تو خدا سے جا کر پوچھ کہ کس کا خون آدم کی اس کہانی کو رنگین کر گیا:

گر کبھی خلوت میسّر ہو تو پوچھ اللہ سے
قصۂ آدم کو رنگیں کر گیا کس کا لہو؟

ایک دوسری جگہ بھی اسی خیال کا اعادہ کیا ہے:

نہ کر تقلید اے جبریل میرے جذب و مستی کی
تن آساں عرشیوں کو ذکر و تسبیح وطواف اولیٰ
(بالِ جبریل)

شیطان کی زندگی ایک رومان پرور سوز وگداز سے رنگین ہے اُسے اپنے ماضی کی یاد آتی ہے۔ جدائی کا لطیف احساس جب اس کے جذبات کو چھوتا ہے تو ایک عجیب قسم کا

ارتعاش پیدا ہوتا ہے، لیکن رفتگاں کی یاد میں بھی وہ اس امر کا خیال ضرور رکھتا ہے کہ کہیں خود ترحمی کا احساس نہ در آئے اور وہ صرف یہی کہنے پر اکتفا کرتا ہے کہ:

"میں کھٹکتا ہوں دلِ یزداں میں کانٹے کی طرح"

شیطان قدرتِ خداوندی کا معترف ہے اور اس کی برتری کو تسلیم کرتا ہے لیکن آدم سے انتقام کی آگ نے اُسے جھلس کر رکھ دیا ہے۔ اس کی تمام تر توجہ کا مرکز انسان بن کر رہ جاتا ہے اس طرح اسے ورغلانا اس کا مشن بن جاتا ہے۔ وہ آدم سے یہی کہتا ہے کہ باغِ فردوس میں تو زندگی بے رنگ و بے کیف ہے۔ زندگی کا صحیح لطف تو اس وقت حاصل کیا جاسکتا ہے جب خود زندگی سے آنکھیں چار کی جائیں اور جذبات کی آگ میں کود کر انفرادیت کا ثبوت دیا جائے ورنہ حشرات الارض بھی کسی نہ کسی طرح زندگی گزار ہی لیتے ہیں:

تو نہ شناسی ہنوز شوق بمیرد ز وصل
چیست حیاتِ دوام، سوختن ناتمام

شیطان کے اندر یہ تپش مسلسل رحمت کبریائی سے دوری کی وجہ سے ہے جسے یاد کیے بغیر وہ رہ نہیں سکتا۔

اقبالؔ کے نزدیک شیطان خدا سے منکر ہونے کی علامت ہے، لیکن چوں کہ ہر نفی اپنے حریف کے وجود کی توثیق کرتی ہے، اس لیے یہ تنکیر بھی ایک طرح سے اثبات کا پہلو رکھتی ہے۔ یہ انکار دراصل اقرار کے ہم معنی ہے۔ "جاوید نامہ" میں اقبالؔ شیطان سے کہتے ہیں:

از وجودِ حق مرا منکر مگیر
دیدہ بر باطن کشا ظاہر مگیر
گر بگویم "نیست" ایں ابلہیست
زانکہ بعد از دید نتواں گفت "نیست"
من بلے در پردۂ "لا" گفتہ ام
گفتۂ من خوشتر از ناگفتہ ام

(نمودار شدن خواجۂ اہلِ فراق ابلیس)

خداوند کے قبضۂ قدرت میں سب کچھ ہے۔ وہ شیطان کی سرگرمیوں اور اس کی حرکتوں پر پابندی بھی لگا سکتا ہے مگر اس نے اسے بالکل آزاد چھوڑ دیا۔ اسے اجازت ہے کہ جو چاہے کرے، یعنی جس قدر چاہے شر کی توسیع و اشاعت کرے۔ دراصل دنیا کی یہ ساری دل فریبی اور رنگارنگی، رعنائی اور بوقلمونی شیطان کے انکار ہی کا ثمرہ ہے۔ اگر شیطان آدم کو خدا کی نافرمانی کے لیے نہ ورغلاتا تو انسان ایک ایسی منجمد اور ساکن جنت میں زندگی بسر کرتا جہاں ٹھہراؤ ہی زندگی کا دوسرا نام ہے۔ لیکن خدا نے شیطان کو یہ آزادی عطا کرنے کے ساتھ ساتھ انسان کو بھی اتنی جامع ہمہ گیر اور بھرپور صلاحیتوں سے نوازا ہے کہ وہ شر کی تمام تر طاقتوں پر غلبہ پا سکتا ہے پھر شیطان اس مثالی انسان کے سامنے سجدہ ریزی کے لیے مجبور نظر آتا ہے:

عقل بدام آورد فطرتِ چالاک را
اہرمن شعلہ زاد سجدہ کند خاک را
(ضربِ کلیم)

اقبالؔ نے اپنی شاعری میں جا بجا شیطان کی فعالیت کی تعریف و توصیف کی ہے اس کے ٹھوس اور مضبوط دلائل کو سراہا ہے اور عظیم ترین طاقت کے سامنے اس کی خودی کے اثبات کو ایک پسندیدہ کارنامہ قرار دیا ہے ساتھ ہی ساتھ اپنی تقدیر کے انتخاب میں اس کی اپنی بے چارگی اور مجبوری مترشح ہے۔ اس سلسلے میں اقبال کی نظم ''ابلیس و یزداں'' کا حوالہ دینا نامناسب نہ ہوگا جس میں مسئلہ اختیار کا نہایت خوب صورتی کے ساتھ احاطہ کیا گیا ہے۔ ابلیس کہتا ہے:

اے خدائے کن فکاں مجھ کو نہ تھا آدم سے بیر
آہ وہ زندانیٔ نزدیک و دور و دیر و زود
حرفِ استکبار تیرے سامنے ممکن نہ تھا
ہاں مگر تیری مشیت میں نہ تھا میرا سجود

اور پھر خداوند تعالیٰ کا یہ جواب:

پستیِ فطرت نے سکھلائی ہے یہ حجت اسے
کہتا ہے تیری مشیت میں نہ تھا میرا وجود
دے رہا ہے اپنی آزادی کو مجبوری کا نام
ظالم اپنے شعلۂ سوزاں کو خود کہتا ہے دود

شیطان کہتا ہے کہ یہ دراصل اس کی پوشیدہ تخلیقی صلاحیتوں اور بے پناہ توانائیوں کا کرشمہ ہے کہ یہ بے آب ورنگ ویرانہ کائنات غیر مختتم اور رنگارنگ سلسلۂ کار کی آماجگاہ بن گیا:

قصور وار غریب الدیار ہوں لیکن
ترا خرابہ فرشتے نہ کر سکے آباد!

ایک اور جگہ اقبالؔ نے زندگی کی تعمیر وتخریب کے سلسلے میں انسانی اختیار کی عقدہ کشائی کی ہے۔ مثلاً یہ شعر:

گفتند جہانِ ما آیا بہ تو می سازد
گفتم کہ نمی سازد گفتند کہ برہم زن
(زبورِ عجم)

ابلیس اس مادّی عالم اور قلوبِ انسانی پر مطلق العنان حکومت کرنے کا دعوے دار ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ نام نہاد صوفی اور سیاست داں دونوں اس کی مرضی پر چلتے ہیں۔ دراصل آج کے نام نہاد سیاست دانوں اور مذہبی عقائد کا استحصال کرنے والوں کا طرزِ عمل ہی ابلیس کا طرزِ عمل ہے۔

اقبال کا شیطان زندگی اور شکست سے فرار نہیں چاہتا اور نہ ہی قنوطیت کو پسند کرتا ہے۔ وہ رجائیت کی عمدہ ترین مثال ہے۔ وہ آخر دم تک اپنے آہنی ارادہ کی حفاظت کرتا ہے۔ اقبالؔ کو یہاں تھوڑی سی حیرانی ہوتی ہے کہ انسان میں سوز یا جذبے کی آگ شیطان سے آئی ہے یا شیطان نے انسان سے حاصل کی ہے۔ اقبال شیطان کو استفہامیہ انداز سے مخاطب کرتے ہیں:

بغیر از جان ما سوزے کجا بود
ترا از آتشِ ما آفریدند!

(جاوید نامہ)

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ذہن اور مادہ کہاں کہاں ایک دوسرے سے مفاہمت کر سکتے ہیں اور ان دونوں کے درمیان ماورائی سطح پر کیا تعلق ہے اور انسان و شیطان کے جسمانی تعلق کی کیا نوعیت ہے؟ یہ مسائل اقبال کے فلسفیانہ خیالات میں اساسی اہمیت رکھتے ہیں۔ اقبال شیطان کے اس قدر مداح اور گرویدہ ہیں کہ وہ اس کے بغیر اس جہانِ آب و گل کے وجود کو تسلیم ہی نہیں کرتے۔ آدم سے مخاطب ہو کر کہتے ہیں:

مزی اندر جہان کور ذوقے
کہ یزداں دارد و شیطان ندارد

(پیام مشرق)

اقبالؔ کی نظمیں پڑھ کر ہم شیطان کی فصاحت بیان کے قائل ہو جاتے ہیں۔ جب وہ اس موضوع پر لکھتے ہیں تو ان کا تخیل عرش آسا ہوتا ہے اور ان کی شاعری کا کمال ہمیں ایسے ایسے عالموں کی سیر کراتا ہے جس کی مثال پوری اُردو و فارسی شاعری میں نایاب ہے۔

ملٹن کے شیطان اور اقبالؔ کے ابلیس میں ایک بڑا واضح فرق یہ ہے کہ اقبالؔ کا ابلیس خدا کا حریف ہے نہ انسان کا دشمن۔ ملٹن کا شیطان خود غرض اور انانیت پسند ہے وہ جنت کی غلامی پر دوزخ کی حکمرانی کو ترجیح دیتا ہے۔ اقبالؔ کا ابلیس انسان کو حرکت و عمل کی تلقین کرتا ہے۔ اگر چہ وہ خدا کے لطف و کرم سے محروم ہے تاہم اپنی تمام تر کوشش دنیا کو سنوارنے اور رنگین بنانے میں لگا دیتا ہے:

جس کی نومیدی سے ہو سوزِ درونِ کائنات
اس کے حق میں تقنطوا اچھا ہے یا لاتقنطوا!!

(جبریل و ابلیس)

ملٹن کا شیطان اس کی شاعرانہ تخلیق اور رزمیہ اسلوب کا ایک وقیع کردار ہے۔ اقبال نے ابلیس کو ایک ایسے بلند و بالا مقام پر فائز کیا ہے جہاں اس میں ایک کامیاب ہیرو کی جملہ خصوصیات مجتمع ہوگئی ہیں۔ ملٹن کے شیطان میں اگر پشیمانی کا احساس پیدا بھی ہوتا ہے تو اس کا احساس غرور اسے پشیمان ہونے سے باز رکھتا ہے۔ یہ صورتِ حال اقبالؔ کے ابلیس سے کسی قدر مشابہ ہے۔ وہ تو جبریل کے اس مشورے کو کہ خدا سے مصالحت کر لینی چاہیے یہ کہہ کر مسترد کر دیتا ہے۔

وصل اگر خواہم نہ او ماند نہ من

(جاوید نامہ)

●●●

اقبالؔ کا تصوّرِ فقر

اقبالؔ کی شاعری میں تصوّرِ فقر، ان کے تصوّرِ عشق سے منسلک ہے۔ ان کی شاعری میں عشق کے مرکزی موضوعات ہیں، عشقِ خدا اور عشقِ رسولؐ۔ عشقِ خدا، توحید پر یقین اور عشقِ رسولؐ، رسول کریم کی رسالت پر ایمان کے ہم معنی ہے۔ عشق، توحید و رسالت کے اسرار و رموز تک یوں رسائی حاصل کرتا ہے کہ اس کی نظر سے سارے حجاباتِ معنی اُٹھ جاتے ہیں اور عشق اور راز ہائے کون و مکاں کے درمیان کوئی حدِ فاصل، باقی نہیں رہ جاتی۔ اقبالؔ کا فقر اس عشق کے وسیلے سے کائنات کی گہرائیوں تک پہنچتا اور کائنات پر چھا جاتا ہے کیوں کہ فقر کا باطنی ارتقاء عشق سے ہے نہ کہ عقل و فلسفے سے۔ عقل میں عشق کی سی جرأتِ رندانہ مفقود ہے۔ عشق راہ نما ہے اور عقل و فلسفہ گم کردہ راہ۔ عقل تسخیر فطرت کرتی ہے اور عشق اپنی بے مثال قوتوں سے اصل فطرت کو اندر سے منقلب کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ عقل خود بین ہے اور عشق جہاں بیں۔ عقل دانش برہانی ہے اور عشق دانش نورانی۔ عقل زمان و مکاں تک محدود ہے، عشق زمان و مکاں سے ماورا۔ عقل کائنات کی افہام و تفہیم تک محدود ہے اور کائنات عشق میں گم۔ عقل کا تعلق مصلحت پسند انسان کو نکھارنے اور سنوارنے سے ہے اور عشق مردِ فقیر کی تخلیقی فاعلیت کا محرک۔ عشق سے حضوریٔ قلب حاصل ہوتی ہے اور عقل، حضوریٔ حق سے محروم ہے کیوں کہ عقل چراغِ راہ ہے منزل نہیں ہے۔

توحید خداوندی پر غیر متزلزل عقیدہ فقر کی اوّلین خصوصیت ہے۔ توحید باری پر ایمان نہ رکھنے کا ایک منفی پہلو یہ ہے کہ انسان ایک احکم الحاکمین کو چھوڑ کر سینکڑوں اصنام عالم کے سامنے سجدہ ریز ہوتا ہے، جو گداگری، حرص و ہوا اور تعصبات کو جنم دیتے ہیں۔ خدائے واحد کا سجدہ انسان کو ہزاروں لایعنی سجدوں سے نجات دلاتا ہے اور انسان میں بے باکی اور بے خوفی پیدا کرتا ہے۔ غیر موحد انسان کی غلامی کرتا ہے مگر اقبال کا فقیر غیر اللہ کے سامنے دستِ سوال دراز نہیں کرتا۔ عقل و فلسفہ کی حدیں محض 'لا' تک ہیں اور فکر اقبال کی رسائی 'لا' سے 'الا' تک۔ اقبال کے مردِ فقیر میں علی مرتضیٰ کی سی شجاعت اور خالد جاں باز کی سی بے باکی اور بے خوفی ہے۔ فقیر جب ایک خدا کے سامنے جھکتا ہے تو خدا ساری خدائی اس کے سامنے جھکا دیتا ہے اور اس طرح توحید پر غیر متزلزل ایمان کی بدولت وہ فقیری میں بھی امیری کرتا ہے:

خودی ہو زندہ تو ہے فقر بھی شہنشاہی
نہیں ہے سنجر و طغرل سے کم شکوہ فقیر

غرض اقبال کا مردِ فقیر توحید و رسالت پر مستحکم یقین و ایمان سے متصف ہے۔ وہ یونان کے آئیڈیل انسان اور یورپ کے نشاۃِ ثانیہ کے بعد کے فوق البشر دونوں سے مختلف ہے۔ وہ خدا کے خلاف علم بغاوت بلند کرتا ہے نہ اپنی بے پایاں دانش وزیرکی پر مفتخر ہے۔ نطشے کا 'سوپر مین'، گوئٹے کا 'فاوسٹ' اور ملٹن کا 'شیطان' افتخار و اقتدار کے نشے میں چور نظر آتے ہیں۔ نطشے کا فوق البشر نسلی امتیاز اور سیاسی جور و استبداد کا علم بردار ہے۔ اقبال کا مردِ فقیر حرص و ہوا کا پتلا ہے نہ اقتدار اور جبر و بالادستی کی فکر میں گرفتار۔ اس کی شخصیت میں خود غرضی ہے نہ ہلاکت پسندی اور ایذا رسانی کے جذبات کی معموری۔ خدا کی اطاعت کے جذبے سے سرشار وہ خودنگر، آزاد اور خود مختار بھی ہے اور اس فقر کے پُرکشش ہونے کی وجہ یہ ہے کہ وہ جمال و جلال، غیرت و خودداری اور خیر و برکت کی علامت ہے۔ اس فقر کی اساس محبت و اخوت، دل سوزی و دردمندی، بے غرضی و ایثار، امن و آشتی، فوز و فلاح اور بہبود و اصلاح پر ہے۔ اقبال کا مردِ فقیر حرص و ہوا سے آزاد، بے پروائی اور استغناء کا مظہر ہے۔ وہ

اپنے جملہ ملکوتی صفات کے ساتھ قدم زمین پر رکھتا ہے مگر اس کی نگاہ حدودِ افلاک سے پرے ہوتی ہے۔ وہ اپنے انقلاب آفریں طریقِ کار سے محض موجود کو درہم برہم نہیں کرتا بلکہ ایک تعمیری اور مثبت نظامِ زندگی بھی پیش کرتا ہے۔ جس کا ماخذ قرآنی تعلیم ہے اور جس کی بنیاد عدل و مساوات اور خدا ترسی پر ہے۔ اس سلسلے میں اقبالؔ نے کیا انقلاب آفریں نکتہ پیش کیا ہے کہ ''خودی خواہ مسولینی کی ہو، خواہ ہٹلر کی، قانونِ الٰہی کی پابند ہو جائے تو مسلمان ہو جاتی ہے۔'' (مکاتیب اقبال۔ ص: ۲۔۳) مردِ فقیر کی یہ نرالی شان، جیسا کہ 'اسرارِ خودی' کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے، اقدارِ خودی سے اپنی شخصیت کو ہم آہنگ کرنے سے پیدا ہوتی ہے۔ اس طرح اس میں وہ جوہر پیدا ہوتا ہے۔ جس کی مثال دوسرے مثالی کرداروں میں مفقود ہے۔ اقبالؔ کا مردِ فقیر ذکر و فکر اور مراقبے و محاسبے سے اپنی خود کو مستحکم کرتا ہے۔ نفسِ امارہ کو ترک کرتا ہے۔ خواہشاتِ نفسانی کو ترک کر کے خدا کی طرف راغب ہوتا ہے، ذکرِ خداوندی میں استغراق سے فنافی اللہ کے مرتبے کو پہنچتا ہے اور پھر باقی باللہ کے جذبے سے مشرف ہوتا ہے۔ اپنے نفس پر حکومت کرتا ہے، نفس کے بتوں کو توڑتا ہے۔ عشق کی قوت سے استحکام حاصل کرتا ہے اور آخر کار فقر کی آخری منزل پر پہنچ کر ترتیب نفوس کا فریضہ انجام دیتا ہے۔

فقر کے حصول کے لیے تزکیہ نفس، تطہیرِ قلب اور اصلاحِ باطن کی بڑی اہمیت ہے۔ فقر کے مختلف مراتب ہیں۔ ان مراتب کا حصول، صلاحیت اور مدارج کے مطابق ہوتا ہے اور جب فقر اُن تمام مراتب سے متصف ہو کر آگے نکل جاتا ہے تو اس نقطۂ عروج تک پہنچتا ہے جو اس کا اعلیٰ ترین مرتبہ ہے۔ اس سفر میں فقر تدریجی ارتقا سے ہم کنار ہو کر اپنے اندر خدائی صفات جذب کر لیتا ہے۔ ظاہر سے باطن کی طرف اس سفر کی منزل یہ ہے کہ وہ بالآخر قربِ الٰہی سے مشرف ہوتا ہے اور زمین و اقوام کے لیے باعثِ خیر و برکت بن جاتا ہے اور پھر بڑی سے بڑی عظیم سے عظیم قوتیں اس کے سامنے آنے کے تصور سے ہی لرزہ براندام ہو جاتی ہیں:

فقرِ مومن چیست؟ تسخیرِ جہات　　بندہ از تاثیرِ اُو مولا صفات

ماموراتِ ومنہیات دراصل فقہ کے موضوعات ہیں۔ انسان کی باطنی زندگی کی اصلاح کے لیے قرآن کریم نے بعض اعمال کا حکم دیا ہے اور بعض سے روکا ہے۔ مگر رذائل وفضائل کی یہ اہمیت بھی ہے کہ ان کے ترک واختیار کے بغیر انسانی فقر کے درجات متعین نہیں کیے جا سکتے۔ اقبالؔ کا مردِ فقیر ناجائز خواہشات سے احتراز کرتا ہے۔ صبر، علم، تحمل وتوکل، تسلیم ورضا، انکسار، محبت ودردمندی اور غیرت وخودداری کو سرمایۂ حیات تصور کرتا ہے۔ وہ اطاعت خداوندی کسی صلے کے لیے نہیں کرتا بلکہ ذاتی کیف وسرور کے لیے۔ اس کی بندگی میں وہ اخلاص ہوتا ہے کہ خود تقدیرِ آسمانی اس کے ذاتی ارادے اور منشاء کے سامنے سرنگوں ہو جاتی ہے۔ فقیر پابند ہوتا ہے اللہ کے احکام اور رسولؐ کے فرمان کا۔ اس کے علاوہ وہ کوئی دوسری پابندی گوارا نہیں کرتا۔ اس پابندی سے اس پر قنوطیت طاری نہیں ہوتی، کیوں کہ اس پابندی سے آزادی کی گوناگوں راہیں کھلتی ہیں۔

فقر کی آب وتاب اور چمک دمک کسبِ حلال سے ہے۔ اقبالؔ کا مردِ فقیر حلال وحرام کے مابین امتیاز کرتا ہے۔ تنگ دستی اور مفلسی میں بھی وہ خودداری، بے نیازی اور غیرت مندی کا پیکر نظر آتا ہے۔ مردِ فقیر کا رازق انسان نہیں، خدا ہے۔ اس کا فقر، فقرِ غیور ہے۔ اقبالؔ کے نزدیک فقرِ غیور، گدائی سے الگ چیز ہے۔ فقیر کو گلہ تقدیر سے ہے، حالات سے نہیں۔ وہ جس حال میں ہے اسی میں مست رہتا ہے:

جو فقر ہوا تلخیِ دوراں کا گلہ مند
اس فقر میں باقی ہے ابھی بوئے گدائی

مومن کا فقر، فقرِ غیور ہے اور اس کا مقصد شکم پروری نہیں، چنانچہ اس دولتِ استغناء کی بدولت اسے وہ شانِ قلندری حاصل ہوتی ہے جس کے سامنے دنیاوی عزت وحشمت، دولت وسلطنت اور صولت وعشرت سب ہیچ اور ناپائیدار نظر آتے ہیں:

اپنے رازق کو نہ پہچانے تو محتاجِ ملوک — اور پہچانے تو ہیں تیرے گدا دارا و جم!

O

دل کی آزادی شہنشاہی، شکم، سامانِ موت — فیصلہ تیرا ترے ہاتھوں میں ہے دل یا شکم؟

دراصل اقبالؔ نے یہ کہہ کر کہ:

گھر پیر کا بجلی کے چراغوں سے ہے روشن
ہم کو تو میسر نہیں مٹی کا دیا بھی

کسب حلال پر ہی زور دیا ہے اور نام نہاد خرقہ پوش پیر یا درویش پر طنز کیا ہے۔ اقبالؔ کی شاعری میں قلندر یا فقیر اور نام نہاد ملا یا صوفی دو الگ الگ چیزیں ہیں۔ اقبالؔ کو نام نہاد اور رائج الوقت صوفی یا ملا میں ملکوتی صفات اور لاہوتی قوت نظر نہیں آتی۔ ملا کا قلب اس سوز و گداز کی نعمت سے محروم ہے جس سے قلندر کا دل مالا مال ہے:

نہ مومن ہے نہ مومن کی امیری　　　رہا صوفی گئی روشن ضمیری

o

خدا سے پھر وہی قلب و جگر مانگ　　　نہیں ممکن امیری بے فقیری

اقبالؔ کا فقر محتاجی اور بے بسی کا نام نہیں بلکہ اختیار و قوت کا نام ہے۔ قوت اور اختیار کی ان خصوصیات کا انحصار اسباب ظاہری کی قلت اور کثرت سے بالاتر ہے۔ اس کی خودشناسی اور خداری اسے اس درجہ بااختیار بنا دیتی ہے کہ وہ ایام کا مرکب نہیں بلکہ اس کا راکب نظر آتا ہے اور اس کا مقام ارض و سما، عرش و فرش اور لوح و کرسی سے بھی بلند ہو جاتا ہے:

مہر و مہ و انجم کا محاسب ہے قلندر
ایام کا مرکب نہیں، راکب ہے قلندر

فقر، مال و متاع سے محرومی کا نام نہیں۔ فقر یہ ہے کہ مال و متاع کے نہ ہونے یا نہ رکھنے کی پرواہ تک نہ ہو اور کیفیت استغناء مرد فقیر کے قلب کو عشق خدا کی منزل واردات اور درد و سوز کی آماجگاہ بنا دے:

صدق و اخلاص و نیاز و سوز و درد
نے زر و سیم و قماش سرخ و زرد

مثنوی 'اسرار خودی' میں "در بیان ایں کہ خودی از سوال ضعیف می گردد" کے عنوان سے اقبالؔ نے فقیر غیور کی برکت اور گدائی کی لعنت کی طرف اس طرح اشارہ کیا ہے:

فطرتے کو بر فلک بندد نظر　　پست می گردد ز احسان دگر

o

از سوال افلاس گردد خوار تر　　از گدائی گدیہ گر نادار تر!

o

از سوال آشفتہ اجزائے خودی　　بے تجلی نخل سینائے خودی

فقر، ترکِ اختیاری ہے نہ کہ ترک مجبوری۔ بعض صوفیا نے اسے 'غنا' کہا ہے اور بعض نے اسے 'سخا' سے منسوب کیا ہے۔ اقبال کے مردِ فقیر کی وہ تنگ دستی بھی فقر ہے جہاں کچھ نہ ہوتے ہوئے بھی اس کا دل غنا اور سخا کی کیفیات سے لبریز ہے۔ وہ خدا کے علاوہ کسی کو اپنا حاجت روا نہیں سمجھتا۔ دراصل فقر کا اعلیٰ ترین مقام رسول کریمؐ کی ذاتِ گرامی ہے۔ صاحب فقر اس ذات گرامی کو اپنے لیے شمعِ ہدایت بناتا ہے:

چیست فقر اے بندگانِ آب و گل　　یک نگاہِ راہ بیں یک زندہ دل

o

فقر کارِ خویش را سنجیدن است　　بر دو حرف لا الہ پیچیدن است

o

فقرِ خیبر گیر بانانِ شعیر　　بستۂ فتراک او سلطان و میر

o

برگ و سازِ او ز قرآنِ عظیم　　مردِ درویشے نہ گنجد در گلیم!

o

با سلاطین درفتد مردِ فقیر　　از شکوہ بوریا لرزد سریر!

اقبال کا فقر انسان کی عملی اور تخلیقی قوتوں پر زور دیتا ہے اور سوال و گداگری کو بہ نظر استحسان نہیں دیکھتا۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال نے اس طائر لاہوتی کی پرواز کو موت سے تعبیر کیا ہے جس کی پرواز دوسروں کے دیے ہوئے لقموں کی رہینِ منّت ہو۔ خودی، سوال سے ضعیف ہوتی ہے اور ہاتھ پھیلانے والا سوال سے نادار تر ہوتا ہے۔ غیرتِ مردانہ کے لیے

یہی لازمی خصوصیت ہے کہ فقیر بحرِ حیات میں تشنہ رہتے ہوئے خضر کے سامنے بھی دست سوال دراز نہ کرے:

رزق خویش از نعمت دیگر مجو
موج آب از چشمۂ خاور مجو

یہاں تک کہ میدان جہد و عمل میں کسی کا سہارا یا وسیلہ ڈھونڈنا بھی توہین خودی ہے۔ یہ بھی سوال میں شامل ہے کیوں کہ اس سے بھی عملی اور تخلیقی مقاصد کمزور ہو جاتے ہیں:

تراش از آئینہ خود جادۂ خویش
براہ دیگراں رفتن عذاب است

رسول کریمؐ نے فرمایا کہ میرے دو لباس ہیں۔ ایک فقر اور دوسرا جہاد یعنی سعی و عمل ''لی خرقان الفقر والجہاد۔'' اقبالؔ نے مومن اور راہب کے جداگانہ فقر کے نشان امتیاز کو جس طرح واضح کیا ہے اس سے یہ امر مترشح ہوتا ہے کہ ان کی شاعری میں فقر کا تصور ان کے فلسفۂ جہد و عمل سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ مومن کا فقر سادگی، بنی نوع انسان کی خدمت اور تسخیر جہات ہے، بے عملی اور عزلت نشینی نہیں۔ اس جداگانہ فقر کی وضاحت کے لیے 'مثنوی چہ باید کرد' سے ذیل کے اشعار کا مطالعہ اس سلسلے میں رہنمائی کرے گا:

فقر قرآں احتساب ہست و بود — نے رباب و مستی و رقص و سرود
فقر مومن چیست؟ تسخیر جہات — بندہ از تاثیر او مولا صفات
فقر کافر خلوتِ دشت و دراست — فقر مومن لرزۂ بحر و براست
زندگی آں را سکونِ غار و کوہ — زندگی ایں راز مرگِ باشکوہ
آں خدا را جستن از ترکِ بدن — ایں خودی را از چراغ افروختن
فقر چوں عریاں شود زیر سپہر — از نہیب او بلرزد ماہ و مہر
فقر عریاں گرمیٔ بدر و حنین — فقر عریاں بانگ تکبیر حسینؓ

چنانچہ اسلامی فقر کا منشا اس جہان رنگ و بو سے فرار نہیں بلکہ اس کا منشا ہے اس جہانِ رنگ و بو میں حسبِ استطاعت تصرف کرنا۔ اقبالؔ کی شاعری قصائص قرآنی اور

اسلامی تعلیمات سے ماخوذ اور اثر پذیر ہے۔ اسلام نے جس طرح جہد و عمل کی ترغیب دی ہے، اسی طرح اقبالؔ کی شاعری بھی سخت کوشی اور سعیٔ مسلسل کا سبق سکھاتی ہے۔ ناتوانی اور کمزوری فقر کے مرادف نہیں بلکہ اپنے وجود کو ضائع کرنے کے مرادف ہے۔ کرگس کی پست ہمتی اور شاہین کی بلند پروازی کا مقابلہ اقبالؔ نے اسی امر کی عقدہ کشائی کے طور پر کیا ہے:

پرواز ہے دونوں کی اسی ایک فضا میں
کرگس کا جہاں اور ہے شاہین کا جہاں اور

اقبالؔ کے کلام میں شاہین کا استعمال بہ طور علامت ہوا ہے۔ فقرِ مومن اور بلند پروازیٔ شاہین میں بڑی مماثلت ہے۔ شاہین کی نسبت اقبالؔ نے خود تحریر کیا ہے کہ ''شاہین کی تشبیہ محض شاعرانہ نہیں ہے، اس جانور میں اسلامی فقر کی تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں، مثلاً خوددار اور غیرت مند ہے کہ اور کے ہاتھ کا مارا ہوا شکار نہیں کھاتا، بے تعلق ہے کہ آشیاں نہیں بناتا، بلند پرواز ہے، خلوت نشیں ہے، تیز نگاہ ہے۔'' چنانچہ شاہین اقبالؔ کے قلندر کی طرح خودداری، غیرت مندی، بے نیازی، بلند نگاہی اور جرأت مندی کا ایک علامتی پیکر ہے۔ شاہین میں جہد و عمل اور بلند پروازی کا مادّہ یا جوہر ہے جب کہ دوسرے طیور اس صلاحیت سے محروم ہیں: 'بلبل فقط آواز ہے طاؤس فقط رنگ'، شاہین کی نظر چاند سورج اور مہ و پرویں پر ہوتی ہے۔ وہ کمزور پرندوں کو اپنا شکار نہیں بناتا۔ شاہین کی انانیت میں بھی ایک فقیرانہ اور قلندرانہ بے تعلقی ہے۔ 'بالِ جبریل' میں شاہین کے عنوان سے نظم میں مردِ فقیر کی نہایت دل کش اور موثر تصویر کشی نظر آتی ہے۔ زمین سے شاہین کے رشتے کا منقطع ہونا اس لیے نہیں ہے کہ اس کی زندگی راہبانہ ہے بلکہ اس لیے ہے کہ وہ کرگس و زاغ و کبوتر اور تدروکی محبت سے احتراز کرے کیوں کہ فقر کا مقصد ہی اوّل باطل سے بچ کر اپنے نفس کو مستحکم کرنا ہے اور پھر حصولِ استحکام کے بعد باطل کی اصلاح کرنا ہے۔ قلندری نام ہے حرکت، حریت اور ذوقِ نمو کا۔ اقبالؔ کی شاعری میں جس فقر کا تصور اُبھر کر سامنے آتا ہے وہ بلاشبہ شاہین کی بلند پروازی اور تیز نگاہی کی طرح تخلیقی اور حرکی ہے اور یہ تخلیقی شان اور عدیم المثال حرکت رسولِ کریمؐ کی زندگی اور صحابۂ کرام کے عمل سے ماخوذ ہے۔ رسول کریمؐ کی زندگی

ترک دنیا تھی، نہ ترک علائق۔ آپ کی مکی اور مدنی زندگی کا مرکز و محور الگ الگ نہ تھا بلکہ ان دونوں زندگیوں میں وہی تعلق ہے جو مذہب کا سیاست سے یا دین کا دنیا سے ہے۔ یہ دونوں ایک ہی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ اس امر کی وضاحت علامہ اقبال کے ایک مضمون کی چند سطروں سے ہو جائے گی: "ہمارے لیے یہ ناممکن ہے کہ ہم اسلام کو بہ طور ایک اخلاقی تخیل کے برقرار رکھیں لیکن اس کے نظامِ سیاست کے بجائے ان قومی نظامات کو اختیار کر لیں جن میں مذہب کی مداخلت کا کوئی امکان باقی نہ ہو۔ آں حضرتؐ کے وارداتِ مذہب کی حیثیت جیسا کہ قرآن پاک میں ان کا اظہار ہوا ہے، محض حیاتی نوع کی واردات ہیں کہ اس کا تعلق صرف صاحبِ واردات کے اندرون ذات سے ہو لیکن اس کے باہر، اس کے گرد و پیش کی معاشرت پر ان کا کوئی اثر نہ پڑے۔ برعکس اس کے یہ وہ انفرادی واردات ہیں جن سے بڑے بڑے اجتماعی نظامات کی تخلیق ہوتی ہے اور جن کے اولین نتیجے سے ایک ایسے نظام سیاست کی تاسیس ہوئی جس کے اندرونی تاثرات مضمر تھے۔ اسلام کا مذہبی نصب العین اس کے معاشرتی نظام سے جو خود اس کا پیدا کردہ ہے، الگ نہیں، دونوں ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہیں۔" (سیاستِ اسلام اور قومیت)

غرض اقبال کا فقر دنیائے آب و گل کی کش مکش سے فرار کا نام ہے اور نہ ترکِ دنیا، تجرد اور ترکِ لذائذ کا بلکہ تنازع للبقا اور ارتقاء کی جدوجہد میں انسانی کارنامہ انجام دینے کا نام ہے:

کمالِ ترک نہیں آب و گل سے مہجوری　　　کمالِ ترک ہے تسخیر خاکی و نوری

اقبال کے تصور فقر کی ایک نمایاں خصوصیت بے خوفی، جرأت مندانہ حق گوئی اور روشن ضمیری ہے۔ خدا پر پُر خلوص اور مستحکم ایمان مردِ فقیر کو بے مثال فہم و فراست اور دانش و دانائی سے بہرہ ور کرتا ہے۔ 'اتقوا الفراسة المومن فانه ینظر بنور الله' (مومن کی فراست و دانائی سے ڈرو کہ وہ اللہ کے نور سے دیکھتا ہے)۔ رسول اکرمؐ نے جہاں بانی کے انداز بدل ڈالے اور صحابۂ کرام میں آپ نے یہ جذبہ پیدا کیا کہ خدائی نظام سے کوئی بھی جارحانہ قوت ٹکر لے تو اس کی مدافعت کے لیے دیوانہ وار سرفروشی سے دریغ نہ کیا جائے۔

سیدنا امام حسینؓ نے قرآنی تعلیم اور فرمان رسولؐ کے پیش نظر جور و استبداد کے خلاف تلوار اُٹھائی اور جاں بہ حق ہوئے۔ جابر حکومت کے سامنے حق بات کہنے سے گریز نہ کرنا بلکہ جان تک قربان کر دینے کی ہمت رکھنا عین شیوۂ فقر ہے:

ماسوا اللہ را مسلماں بندہ نیست　　　پیش فرعونے سرش افگندہ نیست

خونِ او تفسیر ایں اسرار کرد　　　ملت خوابیدہ را بیدار کرد!

رمز قرآن از حسین آموختیم　　　ز آتش او شعلہ ہا اندوختیم

عزیز احمد نے اس حقیقت کی طرف اشارہ دوسرے انداز سے کیا ہے:

> ''فقر کی سلطانی دراصل انقلاب کی حکومت ہے۔ فقیر کا نعرہ انقلاب ہے اس کا کام سامراجی یا طبقاتی جبر و استبداد کے انسداد کے لیے معرکہ آرائی کرنا ہے.... جب تک ایک بھی ایسا باغی، آزادی کے لیے لڑنے والا جور و استبداد کا مقابلہ کرنے والا درویش کسی قوم میں باقی ہے، اس قوم پر زوال نہیں آسکتا:
>
> بر نیفتد ملتے اندر نبرد　　　تا درو باقیست یک درویش مرد''

یہ بے خوفی اور بے باکی ایمان کی پختگی اور یقین کامل سے پیدا ہوتی ہے۔ اس یقین ہی کی بدولت فقیر اس طرح جلوہ گستر ہوتا ہے کہ دنیا کی ہر شوکت شاہانہ اس کے سامنے حقیر نظر آنے لگتی ہے:

یقیں پیدا کر اے ناداں، یقیں سے ہاتھ آتی ہے
وہ درویشی کہ جس کے سامنے جھکتی ہے فغفوری

مردِ فقیر کے لیے اشیاء و اسماء کا علم ہی کافی نہیں۔ صاحب فقر میں احساسات و جذبات کی فراوانی ہوتی ہے۔ یہ جذباتی وفور اندرونی بصیرت یا وجدان کی دین ہے۔ علم جب تک ذہنی تناؤ پیدا نہیں کرتا، مردِ مومن فقر سے ہم کنار نہیں ہوسکتا۔ جب وفورِ جذبات سے علم و آگہی میں تحرک پیدا ہوتا ہے تو فقر کی شان نمودار ہونے لگتی ہے اور پھر فقر اس مقام پر ہوتا ہے جو نہ صرف علم سے آگے ہے بلکہ علم کی دسترس سے باہر ہے:

علم کا مقصود ہے پاکیِ عقل و خرد	فقر کا مقصود ہے عفتِ قلب و نگاہ
علم فقیہ و حکیم، فقر مسیح و کلیم	علم ہے جویائے راہ، فقر ہے دانائے راہ
فقر مقام نظر، علم مقام خبر	فقر میں مستی ثواب، علم میں مستی گناہ
علم کا موجود اور، فقر کا موجود اور
اشہدأن لاالٰہ، اشہدأن لاالٰہ

اقبالؔ کی سیرت اور شاعری سے پتا چلتا ہے کہ وہ نفس تصوف پر معترض نہیں۔ ان کو اختلاف ان نام نہاد صوفیوں سے ہے جن سے مخاطب ہو کر وہ کہتے ہیں:

نکل کر خانقاہوں سے ادا کر رسمِ شبیری
کہ فقر خانقاہی ہے فقط اندوہ و دل گیری

اقبالؔ بعض صوفیوں کی بے عمل زندگی سے استدلال کر کے فلسفۂ تصوف کو رد نہیں کر سکتے تھے۔ تصوف کا جوہر، شریعت ظاہری کا باطن ہے، اس کا نقیض نہیں۔ دونوں کا منبع و مخرج قرآن و سنت ہے۔ اسلامی فقر یا اسلامی تصوف وہی ہے جس کی رسائی حقیقت و معرفت تک ہو۔ 'الفقر منی' فقر مجھ سے ہے۔ ظاہر ہے کہ وہی فقر مستند ہے، جو رسول کریم کی سیرت طیبہ اور اسوۂ حسنہ سے ثابت ہو۔ چنانچہ نام نہاد صوفیوں پر اعتراض اقبالؔ کے اس عام تصور سے ہم آہنگ ہے جس کے تحت وہ بے جان آرٹ، بے مقصد شاعری اور گم کردہ راہ عقائد پر تنقید کرتے اور ضرب کاری لگاتے ہیں۔ اقبالؔ کا صوفی یا مردِ قلندر دنیاوی عوامل سے کنارہ کشی اختیار کرنے کے لیے خانقاہیت میں پناہ نہیں ڈھونڈتا بلکہ وہ کنارہ کشی اختیار کرتا ہے قومیت، زر پرستی، گروہ بندی، تعصب، نفاق، شر اور فساد سے۔ یہی نہیں بلکہ انھیں ختم کرنے کے لیے سینہ سپر بھی رہتا ہے۔ اپنے نفسِ امارہ کے بتوں کو توڑنے کے ساتھ ساتھ کائنات کے سارے خارجی بتوں کو توڑ کر خلق اللہ کی توجہ ایک معبودِ حقیقی کی جانب موڑتا اور اسے توحید پرستی کی طرف مائل کرتا ہے:

یہ مال و دولتِ دنیا یہ رشتہ و پیوند
بتانِ وہم و گماں لاالٰہ الااللہ

اولیاء اللہ کا فقر عام تصور فقر سے مختلف ہے۔ تنگ دست اور مجبور کا فقر محض ظاہری ہے اور ولی کا فقر اختیاری۔ اگر ولایت رسم شبیری ادا کرنے سے قاصر ہے، فطرت غیور نہیں رکھتی، ناانصافی کے خلاف آواز نہیں اُٹھاتی اور باطل کے تسلط کو زائل کرنے اور مظلوموں کی امداد کے لیے کمربستہ نہیں ہوتی تو وہ فقر کی خصوصیات سے عاری ہے۔ صاحبِ فقر نیابتِ الٰہی سے مشرف ہوتا ہے۔ اس نیابت کے لیے تنظیم اور شیرازہ بندی ضروری ہیں کیوں کہ ملت کی تنظیم ملوکیت کا تقاضا ہے۔ اولیاء اللہ کی حکومت، جغرافیائی حدود سے ماورا اور زمان و مکاں کی قیود سے بالاتر ہے۔ اس کی سلطنت کا تصور خلق اللہ کی خدمت اور زور و استبداد کی بیخ کنی کو محیط ہے: ''سلطنت اہلِ دیں فقر ہے، شاہی نہیں۔'' مردِ فقیر اور سلطان کی حکومتوں کا فرق اشعار ذیل سے واضح ہو جائے گا:

دبدبۂ قلندری، طنطنۂ سکندری | آں ہمہ جذبۂ کلیم، ایں ہمہ سحر سامری
آں بہ نگاہ می کشد، ایں بہ سپاہ می کشد | آں ہمہ صلح و آشتی، ایں ہمہ جنگ داوری
ہر دُو جہاں کشا ستند، ہر دو دوام خواستند | ایں بہ دلیل قاہری، آں بہ دلیل دلبری

یہ صحیح ہے کہ اقبالؔ کے تصور فقر میں اس درویشی کے لیے کوئی جگہ نہیں جو بے تعلقی کی خاطر خانقاہیت میں پناہ گزیں رہے۔ مگر اقبالؔ کے ہاں ایسے اشعار کی بھی کمی نہیں جن سے اس امر کی تصدیق ہوتی ہے کہ یہ بے تعلقی اگر کثرتِ عبادت اور ذکرِ الٰہی کی وجہ سے ہے تو یہ بھی فقر کے درجات میں شامل ہے کیوں کہ ایسا مردِ فقیر عشق خداوندی کے جذبۂ بیکراں سے بے خود و سرشار اور شدتِ محبت سے مغلوب الحال ہوتا ہے:

دو عالم سے کرتی ہے بیگانہ دل کو | عجب چیز ہے لذتِ آشنائی

انسانی تخلیقات کا رُخ خیر کی طرف بھی ہے اور شر کی طرف بھی۔ غیر محدود آزادی انسان کو بے لگام کر دیتی ہے اور کبھی کبھی شر کے ناپاک ارادوں کی کوئی حد نہیں ہوتی۔ آج بڑی قوتوں کی فرماں روائی نام ہے چھوٹی چھوٹی طاقتوں کو ہڑپ کر جانے کا۔ ان چھوٹی چھوٹی طاقتوں کو تباہ و برباد کرنے کے لیے ان جارحانہ قوتوں نے ''پُرامن مداخلت'' کا خوب صورت نام تراشا ہے۔ یہ امن اور جمہوریت کے نام پر انسانیت اور انسانیت کی اعلیٰ اقدار کا گلا گھونٹتے ہیں۔

قرآن کریم نے انسانی عمل کو اخلاقیات اور روحانیت کا طابع کر کے اس کی حد بندی کردی ہے تا کہ ایک انسان کا عمل دوسرے انسان یا دوسری جماعت کے لیے ضرر رساں نہ ہو: "عصانہ ہوتو کلیمی ہے کارِ بے بنیاد" تخلیقی فعل عقلی کارنامہ ہے، معیار اخلاق نہیں۔ قرآن کریم کے مطابق انسان احسنِ تقویم اسی وقت ہے جب کہ اس میں تخلیقی قوت کے ساتھ ساتھ روحانی اور اخلاقی فعلیت بھی ہو۔ روح واخلاق کی یہ فعلیت تقاضائے فقر ہے جو خودنگری اور رب شناسی سے حاصل ہوتی ہے جہاں تک رسائی حقیقت اشیاء کے اس علم سے مختلف ہے جسے فلسفی عقل وزیرکی سے حاصل کرتا ہے۔ خدارسی اور لذت حضوری کی فیض گستری صرف مردِ فقیر پر ہے۔

جیسا کہ مذکور ہوا اقبال کی شاعری میں فقر کا تصور نہایت وسیع اور ہمہ گیر ہے۔ اس کی اساس قرآن اور سنت ہے۔ اسلام تمام بنی نوع انسان کو توحید کی بنیادوں پر متحد کرتا ہے، نوعِ انسان کی اصلاح اپنا فریضہ سمجھتا ہے۔ محبت اور فلاحِ انسانی اس کا مشن ہے۔ فقر کا منشاء بھی غیر اللہ کے بتوں کو توڑ کر تمام عالم بشریت کو ایک ہی لڑی میں پرونا ہے۔ اقبال کا تصورِ فقر حسب نسب، نسل ورنگ یا قوم ووطن سے وابستہ نہیں۔ یہ خالص انسانی اور اسلامی فقر ہے جو تمام جغرافیائی ونسلی امتیازات کو ختم کر کے تمام عالم کو ایک مرکز پر لاتا ہے۔ فقر کا سیاسی نظام عسکری قوت ہے، نہ سیاسی زور واستبداد اور نہ ملکی فتوحات۔ اس کا سیاسی نظام روحانیت اور اخلاقیات کی بنیادوں پر قائم ہے۔ کارل مارکس کے معاشی نظام میں انسان کے باطن کے لیے کوئی جگہ نہیں ہے اور نہ اس کی روحانی بے چینی کا مداوا، نطشے میں انھیں اس لیے نقص نظر آیا کہ اس کے فوق البشر کا کردار منفی ہے اور اس کا رجحان شر سے خیر کی طرف نہیں ہے۔ اس کے برعکس اقبال کا فوق البشر مردِ مومن یا مردِ فقیر قاہری و دلبری اور جلال و جمال دونوں کی آمیزش وآویزش کا ایک دل کش اور لافانی مرقع ہے جسے رسول کریمؐ نے "تخلقوا باخلاق اللہ" سے تعبیر کیا ہے۔

دورِ جدید میں عالمی سیاسی افراتفری، روحانی بے چینی اور بہ طورِ خاص عالم اسلام کی بے چارگی اور بے عملی کے پس منظر میں اقبال کے تصورِ فقر کی بازیافت اور بھی ضروری ہے:

ازتب وتابم نصیبے خود بگیرا　　　بعد من ناید چو من مردِ فقیر

●●●

فانیؔ اور معاصر شعرا

(اصغرؔ، حسرتؔ، جگرؔ)

فانیؔ کی شاعری کے بظاہر تین موضوعات ہیں: غم، فلسفۂ جبر اور تصوف۔ اقبالؔ کی شاعری میں غم ایک لازوال اور نا قابل تسخیر قوت ہے۔ یہ کہیں فقر ہے، کہیں عشق، کہیں استغنا اور کہیں خودی۔ غالبؔ کا غم کائنات کی ارتقا پذیر قوتوں سے نمو حاصل کرتا، اپنے سوزِ دروں سے حیات و کائنات کی لالہ زاری کرتا، اور معمولی اشیا میں ابدی بصیرتوں کی جستجو کرتا ہے۔ میرؔ کا غم آدابِ زندگی سکھاتا، زندگی کا ولولہ پیدا کرتا، اور ناکامیوں سے کام لینے کا سلیقہ بتاتا ہے۔ فانیؔ کے غم میں گہرائی نہیں، اصلیت ہے مگر وسعت نہیں۔ یہ غم فانیؔ کی زندگی اور تجربے کی صداقت سے عبارت ہے مگر اس صداقت میں تہہ داری یا پیچیدگی نہیں، یکسانیت ہے۔ میرؔ و غالبؔ کی حزنیہ لے فانیؔ سے زیادہ ہمہ گیر ہے۔ ان کے غم کی اپیل بھی کائناتی اور آفاقی ہے۔ فانیؔ کے غم کا وژن محدود ہے، انھوں نے اپنی ذاتی محرومیوں اور ناکامیوں کو زندگی سے عبارت سمجھ لیا ہے۔ اس مجہول تصوّر کی طرح فانیؔ کا غم بھی مجہول ہے۔ یہ ایک غم زدہ دل کو اور گھائل کرتا ہے۔ میرؔ و غالبؔ کو روحانی تناؤ اور کشاکشِ حیات نے غم کی آگ میں تپا کر نکھار دیا ہے۔ فانیؔ کا فلسفیانہ مزاج غم اور غم کی ماہیت کا درک حاصل کرنے، اس کو سمجھنے اور اس پر غور کرنے تک محدود تھا۔ فانیؔ کو غم نے جھکا دیا ہے:

یہ زندگی کی ہے رودادِ مختصر فانیؔ
وجودِ درد مسلّم، علاج نامعلوم

فانیؔ کی شاعری میں یہ غم کئی واسطوں سے آیا ہے۔ اوّل خانگی حالات اور زندگی کی مشکلات، دوسرے غور و فکر کی عادت۔ فانیؔ نے اپنی آنکھوں سے اپنے سے کم تر صلاحیت والوں کو بڑھتے اور ترقی کرتے دیکھا۔ انھوں نے قدم قدم پر ٹھوکریں کھائیں اور ردِّ عمل کے طور پہ نارسائیوں، ناکامیوں، محرومیوں اور ناگوار تجربات کے شدید احساس نے ان کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا تھا۔ فانیؔ کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے مفکرانہ گہرائی کے ساتھ غم کے بارے میں غور و خوض کیا ہے۔ ان کا غم اردو شاعری کا روایتی یا تقلیدی غم نہیں ہے۔ انھوں نے اپنے غم کو ایک نظریے کی حیثیت دے دی ہے۔ اس لیے یہی غم ان کی شاعری میں ایک موثر تخلیقی عنصر بن گیا ہے۔

فانیؔ کی یہ دنیائے غم پوری دنیا نہیں بلکہ فانیؔ کی اپنی دنیا ہے۔ اس دنیا میں "سرمایۂ ہستی" "محروم بقا" ہوتا ہے۔ "حیات" محروم مدعائے حیات" ہے اور زندگی "دیوانے کا خواب"۔ زندگی وہ سراپا جبر ہے جس کو زنجیر پا بھی درکار نہیں، جہاں آشیاں برق کے تنکوں سے بنتا ہے اور دامنِ بہار سے کفن کی بُو آتی ہے۔ غم کا بھید جاننے کے لیے فانیؔ کی شاعری میں ایک مسلسل عمل نظر آتا ہے جہاں تحیّر و بصیرت کی آمیزش کے ساتھ محدود اور نامکمل ہی سہی حسنِ معنی کا ایک جہان آباد ہے اور اس جہانِ غم نے فانیؔ کی شاعری میں ایک اخلاقی قدر حاصل کر لی ہے۔ شاید اسی لیے فراقؔ کا خیال ہے کہ "فانیؔ میں ایک ایسی رگ ہے جو دُکھی ہوئی بھی ہے اور فلسفیانہ بھی۔"

میں نے ابھی کہا تھا کہ فانیؔ کی دنیا پوری دنیا نہیں ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ دنیا صرف غم نہیں ہے۔ مسرّت بھی ہے۔ زندگی آنسو بھی ہے اور تبسّم بھی، تلوار بھی اور پھول بھی، شعلۂ جوالہ اور شبنم بھی، کوہستان اور موجِ آب بھی، جہنم بھی اور جنت بھی۔ زندگی شر ہی نہیں خیر بھی ہے۔ اس لیے ایک عارفانہ اور حکیمانہ انداز نظر رکھتے ہوئے بھی فانیؔ نے کائنات اور زندگی کا جو نقشہ پیش کیا ہے، وہ مکمل نہیں ہے۔ زندگی کو اگر صرف غم سمجھ لیا جائے تو دنیا میں

انسان کا قیام بھی بے معنی ہو جاتا ہے اور اس کا مقام بھی۔ اس تصوّر سے ساری انسانی قوتیں شل ہو جاتی ہیں۔ دل و دماغ میں کوئی تموّج یا ارتعاش نہیں پیدا ہوتا۔ یہ تصوّر انسان سے جینے کا حوصلہ تک چھین لیتا ہے۔ اقبالؔ، فانیؔ کے ہم عصر تھے اور شاید فانیؔ ہی جیسے شاعروں کو ذہن میں رکھ کر انھوں نے کہا ہو:

شاعر کی نوا ہو کہ مغنّی کا نفس ہو

جس سے چمن افسردہ ہو، وہ بادِ سحر کیا

قرآن حکیم میں انسان کے لیے آیا ہے، وَلَقَدْ کَرَّمْنَا بَنِیْٓ اٰدَمَ (ہم نے انسان کو عزت اور بزرگی عطا کی) اور لَقَدْ خَلَقْنَا الْاِنْسَانَ فِیْٓ اَحْسَنِ تَقْوِیْمٍ (ہم نے انسان کو بہترین شکل وصورت پیدا کیا)۔ یہ بات عام انسانی تخیل کو عقیدے سے قطع نظر یوں بھی اپیل کرتی ہے حضرت عمرؓ نے کیا اچھی بات کہی ہے کہ انسان دنیا میں اس طرح جدوجہد کرے جیسے ساری زندگی یہاں رہنا ہے اور موت کا خیال اس طرح دامن گیر رہے جیسے کل مرنا ہے۔ فانیؔ کے لیے موت تو کشش رکھتی ہے: موت سے ہو رہے ہیں راز و نیاز
لیکن حرکت اور جدوجہد کے لیے وہ بمشکل آمادہ نظر آتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ یاس و ناکامی کا تصوّر ایک زبردست شعری محرک ہے مگر شاعری میں فلسفہ یا تصوّر کی وہ اہمیت نہیں جو اس کے شعری اظہار کی ہے۔ کبھی کبھی ہمیں فانیؔ کے غم سے وہ عرفانِ حیات حاصل نہیں ہوتا جو سچے شعورِ غم کا فیضان ہے اور گہرے جذبات سے عاری شاعری میں وہ پائیداری، پختہ کاری اور نیرنگی بھی نہیں ملتی جو فانیؔ کے اچھے اشعار کی خصوصیت ہے، یہاں تک کہ غم کا اظہار سطحی اور نمائشی معلوم ہونے لگتا ہے، مثلاً یہ اشعار:

کفن اے گردِ لحد دیکھ نہ میلا ہو جائے   آج ہی ہم نے یہ کپڑے ہیں نہا کے پہنے

ہاں ناخنِ غم کمی نہ کرنا   ڈرتا ہوں کہ زخمِ دل نہ بھر جائے

ہڈیاں ہیں کئی لپٹی ہوئی زنجیروں میں   لیے جاتے ہیں جنازہ ترے دیوانے کا

کیا چاہیے اور زندگی کو   مر رہنے کا آسرا بہت ہے

احباب سے کیا کہیے اتنا نہ ہوا فانیؔ   جب ذکر مرا آتا مرنے کی دعا کرتے

ان اشعار میں ہڈی، جنازہ، تربت، میت، لحد، کفن، قبر اور موت کی تکرار سے کراہیت پیدا ہوتی ہے۔

''جنازہ'' اور ''کفن'' کا مضمون غالبؔ کے ہاں دیکھیے:

ہوئے اس قدر جو رسوا ہوئے کیوں نہ غرق دریا
نہ کبھی جنازہ اٹھتا نہ کہیں مزار ہوتا

ڈھانپا کفن نے داغِ عیوب برہنگی
میں ورنہ ہر لباس میں ننگِ وجود تھا

فرق یہ ہے کہ غالبؔ نے جنازہ اور کفن کو بطور علامت استعمال کیا ہے، ذہن کو ایک رمزی کیفیت کی طرف منتقل کرنے کے لیے اور فانیؔ جب جنازہ اور میت کو بالکل انہی معنوں میں، امر واقعہ کی طرف اشارہ کرنے کے لیے استعمال کرتے ہیں تو شعر پڑھ کر طبیعت کو انقباض ہونے لگتا ہے۔ کبھی کبھی یہ احساس ہوتا ہے کہ متغزلانہ لہجے کے باوجود فانیؔ کی شاعری میں کسی کیفیت کی کمی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ شاعر کے خارجی محرکات اور شعور باطن میں ایک کشمکش پیہم کی کمی، شاعر کی داخلی دنیا کے سوالات اور جوابات میں تصادم کا فقدان، جنسی اور روحانی اضطراب کا ایک خراش کی شکل اختیار کر لینا اور ناخنوں سے اسے مسلسل کریدتے رہنا اور منفی اور مریضانہ رجحانات کو بھی اصلِ غم سمجھنے لگنا۔ فانیؔ کی یاس انگیز شاعری ہمارے دلوں کو چھوتی ضرور ہے لیکن ہمارے دلوں کی کسک کو جذب نہیں کرتی اور صرف دل کو چھو لینے والی شاعری بڑی شاعری نہیں ہے اور یہ بھی صحیح ہے کہ فانیؔ کی پروردۂ فنا المیہ شاعری ہمارے جذبات کی تنقیح بھی نہیں کرتی۔ فانیؔ کے فلسفۂ غم سے نہایت گہرائی کے ساتھ مربوط اور منسلک ان کی خواہشِ مرگ ہے۔ موت کا خوف نہ ہونا شانِ ولایت ہے یا کارِ شجاعت، فانیؔ کی شاعری میں ایسی کوئی شان نمایاں نہیں ہے۔ فانیؔ کی شاعری سے جس موت کا تصور ابھرتا ہے وہ مسائلِ حیات سے فرار ہے اور اس موت کو فانیؔ نے ''علاجِ نامعلوم'' کہا ہے مگر جو شخص ''کشمکش جبر و اختیار'' میں ہے اس کا زندگی سے بیزاری کے باوجود موت کی قوتِ شفا پر یقین نہ رکھنا مشکوک معلوم ہوتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ غمِ حیات سے نجات کی

خاطر فانی نے اپنی خواہشِ مرگ میں مرگ کی ڈراؤنی شکل اور اس کی ہیبت کو چھپانے کے لیے اسے خوب صورت الفاظ اور تشبیہات کے غازہ و رنگ سے اپنی شعری کائنات میں دل کش بنا کے پیش کیا ہے۔ یہ ''اجڑے ہوئے گھروں کی رونق'' اور ''راز و نیاز'' کی چیز ہے، یہاں تک کہ موت کے تصوّر کو فانی نے محبوب کے تصوّر سے ملا دیا ہے:

ادا سے آڑ میں خنجر کی منھ چھپائے ہوئے
مری قضا کو وہ لائے دولہن بنائے ہوئے

دامنِ بہار سے بوئے کفن آنے کی طرح قضا کا دولہن بن کے آنا بھی خاصا بناوٹی (Artificial) معلوم ہوتا ہے۔ کہیں کہیں فانی کی شاعری میں موت، زندگی کا ایک مثالی تصوّر بن کے آئی ہے مگر فانی نے اس موضوع کو جس طرح اپنی شاعری میں برتا ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ ایک بے جان موضوع ہے جس میں روح پھونکنے کے لیے شاعر محض خوب صورت لفظوں اور حسنِ ادا سے کھیل رہا ہے۔ تصوّرِ مرگ ایک مہیب تصوّر ہے۔ انسان کے اپنے چھوٹے چھوٹے گناہ اور فردِ جرم کے احساس سے اور اندیشۂ سزا سے یہ تصوّر اور بھی ہولناک ہو جاتا ہے۔ مرگ کا خیال آتے ہی انسان پر جو کیفیت طاری ہوتی ہے اور تھوڑی دیر کے لیے جس سکتے کے عالم میں وہ نظر آتا ہے، غالب نے اپنے ایک شعر میں اس کا نہایت سچا، فطری اور کامیاب نقشہ کھینچا ہے:

تھا زندگی میں مرگ کا کھٹکا لگا ہوا
اڑنے سے پیشتر ہی مرا رنگ زرد تھا

غالب کے اس شعر میں انسان کے جذباتی ردِعمل سے اس کے رنگ کا زرد ہونا، فانی کی شاعری میں موت کے دولہن بن کے آنے سے زیادہ حقیقی اور اثر انگیز ہے۔

فانی کی غزلوں میں جس تصوّرِ جبر کی صورت گری ہے وہ ان کے تصوّرِ مرگ سے زیادہ نارمل ہے۔ فانی کے تصوّرِ جبر میں یا جبر کی تاریکی میں اختیار کی پرچھائیاں بھی نظر آتی ہیں۔ یعنی یہ کہ خدا ہمارا خالق ہے اور ہمارے اعمال و افعال کا بھی مگر افعال ہم سے صادر ہوتے ہیں اور ہم ان افعال کا سبب ہیں مگر مغنی تبسم نے ''جبر و اختیار کے کچھ درمیان''

فانی کے جس عقیدے کی نشان دہی کی ہے وہ دراصل فانی کا عقیدہ نہیں بلکہ جبر و اختیار کے درمیان ایک باطنی اور روحانی کشمکش ہے۔ فانی سے پہلے اردو شاعری میں اس موضوع پر اتنے اچھے اشعار نہیں ملتے۔ خیال کے تلازمے تو وہی ہیں، جبر، قید، زنجیر، آزادی، الزام، مختاری، سزا، جزا، گناہ، اختیار اور تہمت وغیرہ۔ بذات خود یہ الفاظ یا علامتیں شاعرانہ ہیں نہ غیر شاعرانہ۔ مگر فانی نے شدت احساس کی توانائی اور تخیل کی شعبدہ کاری سے انھیں فکر و خیال کی حزن آمیز موسیقی میں ڈھال کر شاعرانہ فن کاری کا اعلیٰ نمونہ بنا دیا ہے۔ مثلاً یہ چند اشعار دیکھیے:

ہے وہ مختار سزا دے کہ جزا دے فانی
دو گھڑی ہوش میں آنے کے گنہ گار ہیں ہم

زندگی جبر ہے اور جبر کے آثار نہیں
ہائے اس قید کو زنجیر بھی درکار نہیں

گناہ گار کی حالت ہے رحم کے قابل
غریب کشمکشِ جبر و اختیار میں ہے

محشر میں دوست سے میں طالب ہوں داد کا
آیا ہوں اختیار کی تہمت لیے ہوئے

کہیں کہیں سنبھلی ہوئی شعری کیفیت سے طنزیہ لہجے کی تلخی خوش گوار ہوگئی ہے:

اپنے دیوانے پہ اتمامِ کرم کر یارب
در و دیوار دیے اب انھیں ویرانی دے

مجھ پہ رکھتے ہیں حشر میں الزام
آ نہ جائے زباں پہ تیرا نام

فانی کا تصوف اردو کی صوفیانہ شاعری میں ایک قابلِ قدر اضافہ ہے۔ اصل صوفیانہ شاعری وہ ہے جو بظاہر تصوف کی اصطلاحات سے کوئی سروکار نہ رکھتے ہوئے بھی باطنی زندگی کے مدوجزر اور اصل جوہر کے لحاظ سے صوفیانہ (Mystical) ہوتی ہے اور یہ

ہر بڑی شاعری کی اعلیٰ قدر ہے۔ ایسی شاعری کا فطرت شناس بیک وقت فلسفی اور دانش ور ہوتا ہے اور ایک عام غیر صوفی انسان بھی، آشنائے مسرّت اور وارفتہ غم بھی، بیگانہ حیات اور حیات کا راز داں بھی۔ وہ ہر عقیدے کی عظمت سے واقف ہوتا ہے اور اس کا کوئی عقیدہ نہیں ہوتا۔ اس میں آگہی کی چنگاری بھی ہے اور بے خودی کا فروغ بھی، ارضیت اور ماورائیت بھی۔ اس کی سب سے بڑی پہچان ایک مسلسل خلش اور ایک بے پایاں تجسّس ہے۔ ایسے پیچیدہ، ہمہ گیر اور ماورائی خیالات اور تصوّرات کے سامنے الفاظ اپنی تنگ دامانی کو چھپا نہیں سکتے اور پھر شاعر اپنے اندرونی تجربات کے اظہار کے لیے ایمائی اور استعاراتی زبان استعمال کرتا ہے اور یہ زبان تصوّف کے رمزیہ لہجے کو اپنے اندر جذب کرتے ہوئے رسمی تصوف سے آگے نکل جاتی ہے۔

فانؔی کا تصوف کتابی اور رسمی ہے، ذہنی اور جذباتی بھی۔ فانؔی کی عشقیہ شاعری بیش از بیش غیر ماسوا سے متعلق ہے اور ظاہر ہے کہ یہ تعدّد اور تکثیر بلاوجہ نہیں ہے۔ مزید یہ کہ ذات، صفات، تجلّی، مجاز، حقیقت، حسنِ مطلق، حیرت، فنا، غیب، وجود اور شہود کی صوفیانہ مصطلحات کی شعری صوت گری ذہنی تجربات کے پیچ وخم کی نازک تصویریں ہیں۔ شہودِ حقیقی کی طرف گہرے جذباتی رجحان کے بغیر کوئی غیر صوفی شاعر ان نازک تجربات کو انگیز نہیں کرے گا۔ فانؔی مجاہدہ اور مراقبہ نہیں کرتے، مشاہدہ کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ کتابی تصوف سے فانؔی کی خوشہ چینی اور اخذ و اکتساب میں بھی ایک انفرادی شان ہے۔

دردؔ من کی دنیا میں ڈوبے ہوئے ہیں، فانؔی کی دنیا نظر کی دنیا ہے۔ دردؔ کی شاعری عرفانِ ذات کی عکاسی کرتی ہے اور عرفانِ حیات کی بھی۔ فانؔی کی شاعری مشاہدے کی دروں بینی ہے۔ درد بے نیازِ حاصل، فانؔی ''اتصال قطرہ و دریا'' کے آرزومند۔ صوفیانہ شاعری میں دردؔ کا کارنامہ یہ ہے کہ ان کی زبان سادہ ہوتے ہوئے بھی تغزل سے لبریز ہے۔ فانؔی کی صوفیانہ شاعری کا تغزل زبان کے فنی استعمال اور اس کے رکھ رکھاؤ سے وابستہ ہے۔ ان کی سچی اور انفرادی زبان وہی ہے جہاں وہ اپنے اصل جذبات اور اپنی ذات سے قریب ہیں ورنہ الفاظ و تراکیب کے استعمال میں غالبؔ کے مقلد اور غالبؔ کی آوازِ بازگشت معلوم

ہوتے ہیں اور کبھی کبھی طرزِ غالبؔ کو جذب نہ کرسکنے کی وجہ سے اپنے دوسرے ہم عصر شعراء صفیؔ، عزیزؔ اور ثاقبؔ کی طرح غالبؔ کی تقلید میں مغلق نگاری کے شکار۔ اور پھر غالبؔ کی شوخی تخئیل دردؔ اور فانیؔ دونوں کے ہاں مفقود ہے۔ صوفیانہ شاعری میں شوخی کی لے شامل کردینا غالبؔ کا ایک اجتہادی کارنامہ ہے۔

وجودی فلسفے کے مطابق سوائے خدا کے ہر شے معدوم ہے۔ اس کے دیدار کے لیے چشم بینا کی ضرورت ہے۔ فانیؔ نے اس پامال مضمون کو اس طرح بیان کیا ہے:

مفہوم کائنات تمہارے سوا نہیں
تم چھپ گئے نظر سے تو سارا جہاں نہ تھا

دردؔ کو بھی دیکھیے:

نظر میرے دل کی پڑی دردؔ کس پر
جدھر دیکھتا ہوں وہی روبرو ہے

غالبؔ کا انداز دیکھیے:

قطرے میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل
کھیل لڑکوں کا ہوا دیدۂ بینا نہ ہوا

"لڑکوں" جیسے نہایت غیر شاعرانہ لفظ کے استعمال کے باوجود تاثیر میں کوئی کمی نہیں۔ ضروری نہیں کہ الفاظ کوثر و تسنیم میں ڈھلے ہوئے ہوں۔ کیوں کہ اس کے بعد بھی ہمارے اندر جذباتی تاثیر نہ پیدا ہو تو بیکار ہے۔ اگر معمولی لفظ بھی قاری کے اندر ہیجان پیدا کرتا ہے تو شاعر کی غایت پوری ہو جاتی ہے۔ غالبؔ اس دیدۂ بینا کا مذاق اڑاتے ہیں جو حسنِ مطلق کا مشاہدہ کرنے سے قاصر ہے۔

فانیؔ کی صوفیانہ شاعری دو طرح کی ہے، ایک وہ جس میں مسائل تصوف کی نمائش کے لیے الفاظ و تراکیب کا تجمل و طمطراق پایا جاتا ہے، دوسری وہ جو فانیؔ کے اندرونی تجربات کے پر پیچ تجربات سے گزر کر ان کے عام متغزلانہ لہجے میں ڈھل گئی ہے اور یہی موخر الذکر فانیؔ کی اصل صوفیانہ شاعری ہے۔ اس نکتے کی وضاحت کے لیے صرف چند اشعار کافی ہوں گے:

ماسوا کی راہ سے جانا پڑا ہے سوئے دوست
کفر بھی دل کی بدولت جزو ایماں ہو گیا

بچے گی دل کی پامالی کہاں تک
تجلی کارواں در کارواں ہے

حیرت نے مجھے تیرا آئینہ بنایا ہے
اب تو مجھے دیکھا کر اے جلوۂ جانانہ

کب تک رہینِ ذوق تماشا رہے کوئی
اب وہ نگاہ دے کہ تماشا کہیں جسے

اٹھتی نہیں ہے تہمتِ نظارۂ جمال
منھ دیکھتا ہوں جلوۂ آئینہ ساز کا

حسن ہے ذات مری عشق صفت ہے مری
ہوں تو میں شمع مگر بھیس ہے پروانے کا

فانیؔ، غالبؔ اور شادؔ کی بہ نسبت میرؔ سے زیادہ قریب ہیں۔ بطور خاص سہل ممتنع والی غزلوں میں فانیؔ کی آواز میں میرؔ کی آواز اس طرح گھل مل گئی ہے کہ اس پر میرؔ کا دھوکہ ہوتا ہے۔ مگر یہ مماثلت بالکل سطحی اور ظاہری ہے۔ میرؔ کا اسلوبِ بیان سادہ ہے اور فانیؔ کے اسلوب میں کہیں کہیں پیچیدگی اور اُلجھاؤ ہے۔ میرؔ کی سادگی، نرمی اور گھلاوٹ فانیؔ کے پرپیچ اندازِ بیان سے کہیں زیادہ دلکش ہے۔ میرؔ اور فانیؔ دونوں لفظوں کے نباض اور اداشناس ہیں۔ ملائم اور کرخت آوازوں کے فرق کو دونوں ملحوظ رکھتے ہیں مگر فانیؔ ان آوازوں میں توازن رکھنے میں اکثر ناکام رہتے ہیں اور میرؔ اس توازن کو برقرار رکھتے ہیں۔ میرؔ کا ایک ایک لفظ مفہوم ہی نہیں تاثیر بھی رکھتا ہے اور اس تاثیر نے میرؔ کی شاعری میں لفظ و معنی کی دوئی کو مٹا دیا ہے۔ میرؔ کی شاعری ہر دور کے لیے جیسی کشش رکھتی ہے اس کے سامنے فانیؔ کی شاعری تاریخی تسلسل اور اردو کے شعری ارتقاء کی محض ایک کڑی معلوم ہوتی ہے۔ فانیؔ کی شاعری فانیؔ کے غم کی داستان ہے اور میرؔ کا کلام نہ صرف ان کے پُرآشوب عہد کی

داستان بلکہ اردو فارسی کی دیرینہ ادبی روایات اور سیاسی، تاریخی، معاشرتی، افکار وعوامل کی شعری دستاویز ہے۔

کائناتی افکار واقدار کی کمی، زندگی کے وافر تجربات کے افسوس ناک فقدان، ایک روایتی غم کے مسلسل اظہار اور موضوع میں تنگی اور یکسانیت کی وجہ سے فانؔی کی شعری فضا محدود ہو کے رہ گئی ہے۔ اس سے فانؔی کی قدروقیمت گھٹانا مقصود نہیں۔ فانؔی کی آواز ایک شکست خوردہ انفرادیت اور ایک انفعالی اور مجہول شخصیت کی آواز سہی، یہ ایک دردناک آواز ہے۔ فانؔی کا دردمند اور دل گیر لہجہ دیکھ کر ہم بھی انہی کی طرح دل گیر ہو جاتے ہیں۔ امیرؔ اور داغؔ کی خوش فکری اور اٹھکھیلیوں کے بعد فانؔی کی گھائل آواز زندگی اور شاعری دونوں کی فطری ضرورت تھی۔ فانؔی کی شاعری میں غالبؔ کی مفکرانہ سنجیدگی، اور طرز میرؔ کے بانکپن کی طرح، داغؔ اور امیرؔ مینائی کے اسلوب کی بعض دلکش خصوصیات بھی جمع ہو گئی ہیں۔ فانؔی کے اچھے اشعار زیادہ ترترشے ترشائے، اور ڈھلے ڈھلائے ہیں۔ میرؔ، غالبؔ، مومنؔ، امیرؔ مینائی، داغؔ اور شادؔ کی جداگانہ شعری خوبیوں کے آمیزے سے انھوں نے ایک ایسی پاکیزہ، صاف ستھری اور ترشی ہوئی زبان وضع کی جو تغزل اور غنائیت کے آغوش میں فکر کے بوجھ کے متحمل ہو سکتی تھی۔ چند مثالیں دیکھئے:

کیا چھپاتے کسی سے حال اپنا — جی ہی جب ہو گیا نڈھال اپنا
(رنگِ میرؔ)

ہر مژدۂ نگاہ غلط، جلوہ خود فریب — عالم دلیلِ گمرہی چشم و گوش تھا
(رنگِ غالبؔ)

جلوۂ اختیار سے نسبتِ جبر ہے مجھے — شعلہ آرمیدہ ہوں وادیٔ برقِ ناز میں
(رنگِ مومنؔ)

تم کیوں گئے تھے آئینہ خانہ میں بے حجاب — اچھا ہوا کہ شرم و شرارت میں گئی
(رنگِ داغؔ)

نگاہِ ناز کا صدقہ نیاز مند ہیں ہم کبھی قبول ہمارا سلام ہو جائے
(رنگِ امیر)

بقا کہتے ہیں جس کو وہ مرا احسان ہے فانی وہ حادث ہوں کہ دنیا ئے قدم بھرتی ہے دم میرا
(رنگِ شاد)

فانی کی اچھی شاعری وہی ہے جہاں فلسفیانہ خیالات، حسیات میں تبدیل ہو کر اپنی اہمیت واضح کرتے ہیں، جہاں لفظ و خیال کی ترتیب ذہنِ شاعر میں ایک ساتھ عمل میں آتی ہے اور جہاں میر و غالب کے حصار سے نکل کر فانی جذبہ و تخیل کی رہنمائی میں لفظ و خیال کے شاعرانہ رشتے کو سمجھنے کے لیے اپنی تلاش میں سرگرم سفر نظر آتے ہیں۔ اس کی وضاحت کے لیے چند اشعار کافی ہوں گے:

نام بدنام ہے ناحق شبِ تنہائی کا
وہ بھی اک رخ ہے تری انجمن آرائی کا

مرے شوق نے سکھایا اسے شیوۂ تغافل
نہ مجھے نیاز ہوتا نہ وہ بے نیاز ہوتا

سن کے تیرا نام آنکھیں کھول دیتا تھا کوئی
آج تیرا نام لے کر کوئی غافل ہو گیا

خون کے چھینٹوں سے کچھ پھولوں کے خاکے ہی سہی
موسمِ گل آگیا زنداں میں بیٹھے کیا کریں

غم بھی گزشتنی ہے خوشی بھی گزشتنی
کر غم کو اختیار کہ گزرے تو غم نہ ہو

دشمنِ جاں تھے تو جانِ مدعا کیوں ہو گئے
تم کسی کی زندگی کا آسرا کیوں ہو گئے

منزلِ عشق پہ تنہا پہنچے کوئی تمنا ساتھ نہ تھی
تھک تھک کر اس راہ میں آخر اک اک ساتھی چھوٹ گیا

دل و جگر پہ گزر جائے گی جو گزرے گی
تری نظر سے جو فتنے اٹھیں اٹھائے جا

اصغرؔ کا لہجہ فانیؔ کے لہجے کی یاس انگیزی کے برعکس نشاطیہ ہے مگر اصغرؔ کی شاعری میں حسرتؔ اور جگرؔ سے زیادہ ایک نوع کا فکری میلان ملتا ہے۔ جو انھیں فانیؔ کی سطح سے قریب کر دیتا ہے۔ دردؔ نے تصوف کو تغزل سے ملایا، فانیؔ نے آہنگِ غم کی موسیقی سے اور اصغرؔ نے جمالیات سے۔ اصغرؔ کی دنیا حسن و رعنائی، دلکش و زیبائی، رنگینی و سرشاری اور دل دوزی و دل داری کا ایک کاروانِ رنگ و بو ہے۔ اس جہانِ عشق و محبت میں بوسۂ لب و رخسار کی گنجائش نہیں۔ یہ ایک نامعلوم دنیا ہے۔ عاشق ذاتِ واجب کی محبت، طالب مطلوبِ حقیقی کے عشق میں اور روحِ بیقرار فیضانِ تجلی کے لیے رواں دواں ہے۔ اصغرؔ نے اپنی شاعری کے لیے یہی فضا تخلیق کی ہے۔ رنگینِ مطلق نے اپنے جلوے اس فضا میں بکھیر دیے ہیں اور جس شیریں دیوانگی کے عالم میں اصغرؔ اس فضا میں اڑتے اور تیرتے چلے جا رہے ہیں ان کی نظروں سے یہ فروغِ جلوہ بھی... نکھرتا چلا جا رہا ہے۔ فانیؔ حزین اور مغموم اس لیے ہیں کہ وہ ہوش کو بروئے کار لاتے اور سوچتے ہیں۔ اصغر عاقل و فرزانہ بننے سے احتراز کرتے ہیں، اوّل تو یہ کہ فرزانگی کی آخری رمق بھی ایک ماورائی دنیا بسانے میں مزاحم ہوگی، دوسرے یہ کہ اصغرؔ عقل پر عشق کو ترجیح دیتے ہیں:

مرتے مرتے نہ کبھی عاقل و فرزانہ بنے
ہوش رکھتا ہے جو انسان تو دیوانہ بنے

اصغرؔ کی اس جمالیاتی فضا میں ہر شے رقص کناں نظر آتی ہے اور جب اس فضا سے ہمارا سامنا ہوتا ہے تو ہم پر جذب کی ایک وجدانی کیفیت طاری ہو جاتی ہے جسے Ecstasy سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ اصغر کے صوفیانہ نظام جمال میں روحانی وجد و رقص کی لطیف رنگینیوں کے ساتھ ساتھ جا بجا ایک پرواز کی کیفیت کا بھی احساس ہوتا ہے، جیسے ہر شے نیچے سے اوپر اڑتی چلی جا رہی ہے۔ نیچے سے اوپر کی طرف یہ اڑان علامت ہے رفتار کی، پستی سے بلندی کی طرف یا مادّے سے روح کی طرف، یعنی ہماری جانی پہچانی دنیا سے ایک

نادیدہ، اجنبی اور غیر محدود دنیا کی طرف۔ فانیؔ کی شاعری میں ایک فن کارانہ متانت پائی جاتی ہے، اصغرؔ کے کلام میں جوش اور سرمستی۔ فانیؔ کی شاعری میں درد و غم کے اندر ڈوب جانے کی کیفیت ملتی ہے اور اصغرؔ کی شاعری میں سوئے نشاط مائل پرواز ہونے کا عالم۔ فانیؔ کی شاعری میں استغراق ہے اور اصغرؔ کی شاعری میں انکشاف اصغرؔ کا تصوف شاعرانہ تصوف ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

یوں اڑائے لیے جاتا ہے کوئی دل میرا
ساتھ دیتا ہی نہیں جادۂ منزل میرا

نام ان کا کہیں آگیا ہنگام باز پرس
ہم تھے کہ اڑ گئے صفِ محشر لیے ہوئے

سرمستیوں میں شیشۂ مے لے کے ہاتھ سے
اتنا اچھال دیں کہ ثریا کہیں جسے

بہار آتے ہی وہ یک بارگی میرا تڑپ جانا
وہ جاپڑنا قفس کا آپ سے آپ اڑ کے گلشن میں

مانا حریمِ ناز کا پایہ بلند ہے
لے جائے گا اچھال کے دردِ جگر مجھے

سرگرم تجلی ہو اے جلوۂ جانانہ
اڑ جائے دھواں بن کر کعبہ ہو کہ بت خانہ

اصغرؔ کے اس روحانی سفر کی قدر شناسی فانیؔ کے صوفیانہ طرزِ فکر کے ساتھ بھی کی جاسکتی ہے۔ تصوف کے چند مقامات کی روشنی میں اصغرؔ اور فانیؔ کے اس شعری آہنگ کا فرق واضح ہو جائے گا:

وحدت فی الکثرت: جو نقش ہے ہستی کا دھوکا نظر آتا ہے
پردے پہ مصوّر ہی تنہا نظر آتا ہے (اصغرؔ)

مفہومِ کائنات تمہارے سوا نہیں
تم چھپ گئے نظر سے تو سارا جہاں نہ تھا (فانیؔ)

وحدت الشہود

ردائے لالہ و گل، پردۂ مہ و انجم
جہاں جہاں وہ چھپے ہیں عجیب عالم ہے (اصغر)

نشانِ مہر ہے ہر ذرّہ ظرفِ مہر نہیں
خدا کہاں نہ ملا اور کہیں خدا نہ ملا (فانی)

حسنِ مطلق

یہ حسنِ تخیل سے ظاہر ہو کہ باطن ہو
یہ قیدِ نظر کی ہے وہ فکر کا زنداں ہے (اصغر)

ہزار ڈھونڈیے اس کا نشاں نہیں ملتا
جبیں ملے تو ملے آستاں نہیں ملتا (فانی)

حیرت

ہے حاصلِ نظارہ فقط ایک تحیّر
جلوے کو کہے کون کہ اب گم ہے نظر بھی (اصغر)

حیرت نے مجھے تیرا آئینہ بنایا ہے
اب تو مجھے دیکھا کرائے جلوۂ جانانہ (فانی)

اصغر کے تصوف میں مسرّت کی پرچھائیاں ناچ رہی ہیں فانی کے تصوف میں مشاہدہ اور دروں بینی کی دھوپ چمک رہی ہے۔ اصغر کے تصوف کا مرکز دل ہے، فانی کے تصوف کا محور دماغ۔ اصغر وجدانی کیفیات سے گزر رہے ہیں، فانی ذہنی کیفیات سے۔ اصغر کی دنیائے تصوف میں عشق کی گرمی سے زیادہ حسن کی جلوہ آفرینی ہے، فانی کی دنیا میں حسن کی نشاط زائی سے زیادہ عشق کا پرتوِ جمال اور تامل و تعمق کی کار آفرینی ہے۔ اصغر کے تصوف میں ملکوتی، شاداب و شفاف ماورائیت ہے، فانی کے تصوف میں جدت طراز واقعیت۔ اصغر کی جمالیاتی فضا میں جوئبار کا ترنم اور نرم نرم ہواؤں کی خنکی ہے، فانی کی فضاؤں میں سوز و ساز کی سحر طرازی اور کرشمہ زائی۔ اصغر وصال کے شاعر ہیں، فانی ہجر کے۔ اصغر حقیقت کی راہوں سے مجاز کی منزل میں داخل ہو رہے ہیں، اصغر نے حقیقت کو رنگِ مجاز میں پیش کیا ہے اور فانی کا سفر مجاز سے حقیقت کی طرف ہے۔ اصغر کے تصوف میں انفعالیت کم اور حرکت زیادہ ہے۔ فانی کا تصوف ان دونوں خصائص کا امتزاج ہے۔ فانی کا تصوف شاعری

کے لیے ہے اور اصغر کا تصوف شاعری کی آرائش کے لیے۔ اصغر کے ہاں حسیاتی اور لمسیاتی فضا تقریباً ناپید ہے اور اصغر کا صوفیانہ مزاج بے حجابی کو بھی حجاب بنا لیتا ہے مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ اصغر کی شاعری میں ہمارے جسم و جان کی بھرپور تسکین کے لیے مکمل احساسِ جمال موجود ہے۔ رنگ و نور کی دل نواز سمعی اور بصری امیجری موسیقی کے تال پر ناچتی اور فضا میں اڑتی ہوئی خوشبو نکہتِ گیسو کی طرح مشامِ جان کو معطر کر رہی ہے۔ اصغر نے اپنی پُراسرار ماورائیت کو ہماری زندگی اور اپنے ناقابلِ تقلید اسلوب کو ہمارے عام طرزِ نظر سے ملا دیا ہے۔ تلاشِ حقیقت میں اصغر جس عالم میں مائل پرواز ہیں، وہاں عالمِ مجاز بھی انگڑائیاں لے رہا ہے۔ مجاز و حقیقت کے امتزاج کی یہی پہلودار کیفیت اصغر کی شاعری کی انفرادیت ہے۔ اس مفروضے کی تائید میں چند اشعار سنیے:

یکایک توڑ ڈالا ساغرِ مے ہاتھ میں لے کر
مگر ہم بھی مزاجِ نرگسِ رعنا سمجھتے ہیں

کیا مرے حال پہ سچ مچ انھیں غم تھا قاصد
تو نے.. دیکھا تھا ستارہ سرِ مژگاں کوئی

اب تو یہ تمنا ہے کسی کو بھی نہ دیکھوں
صورت جو دکھا دی ہے تو لے جاؤ نظر بھی

میں کیا کہوں کہاں ہے محبت کہاں نہیں
رگ رگ میں دوڑتی پھرتی ہے نشتر لیے ہوئے

اس کو مطلوب ہیں کچھ قلب و جگر کے ٹکڑے
جیب و دامن نہ پھاڑ کے کوئی دیوانہ بنے

عارضِ نازک پہ ان کے رنگ سا کچھ آ گیا
ان گلوں کو چھیڑ کر ہم نے گلستاں کر دیا

شاید مرے سوا اسے کوئی سمجھ سکے
وہ ربط خاص رنجشِ بے جا کہیں جسے

گزر گئی ترے مستوں پہ وہ بھی تیرہ شبی
نہ کہکشاں نہ ثریا نہ خوشۂ عنبی

فانی نے حسن وعشق کی یکجائی کا اظہار شمع وپروانہ کی تمثیل کے ذریعے پیش کیا ہے، بالفاظ دیگر فانی کے نزدیک سوز وگداز ابدی حقیقت ہے۔ اصغر کے ذوق نظر میں حسن وعشق دونوں کی سمائی ہے۔ اصغر کے نزدیک اصل حقیقت وجدانی ہے، اوران کا نقطۂ نظر موضوعی ہے۔ اصغر کے ذوق نظر نے حسن وعشق کو ایک کرنے کی طرح ارضی اور مابعدالطبیعاتی دونوں کی طرح کائنات کو بھی ایک کردیا ہے اور اس طرح اصغر کی شاعری... اس اجتماع ضدین کی حیرت انگیز مثال بن جاتی ہے۔ رشید احمد صدیقی نے بڑی اچھی بات کہی ہے کہ "بڑے شعراء خود اپنے جسم و جان کی حدود سے نکل کر حقیقت کی تلاش میں سرگرم سفر ہوجاتے ہیں۔" بڑا شاعر ہونا تو اصغر پر صادق نہیں آتا لیکن حقیقت کی تلاش میں سرگرم سفر ہونا ضرور صادق آتا ہے۔

مترنم، شیریں اور ہم آہنگ الفاظ کی بہ نسبت بعض اوقات غیر مترنم، الم انگیز اور اجنبی الفاظ ایک نشاط افزا اور انبساط آگیں روحانی تجربے کے اظہار کے لیے شاعرانہ قدر کے حامل ہوتے ہیں۔ شاید اصغر کا نظریۂ شاعری یہی رہا ہو کہ غزل گوئی حسین، شیریں اور مترنم لفظوں کی خوش آہنگ ترتیب کا نام ہے، بالفاظ دیگر شاعری میں میٹھے اور نرم الفاظ کا استعمال ضروری ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ موضوع کی یکسانیت کے باوجود بھی شاعر کا انفرادی تجربہ ہمیشہ یکساں نہیں ہوتا۔ اس لیے ایسے لمحات میں بھی جب تجربہ کو آہنگ، مٹھاس، شیرینی، لطافت اور حلاوت کی ضرورت نہیں ہے، اصغر اپنے کلام میں مزاجی یکسانیت اور ایک مخصوص شعری زبان (Diction) قائم رکھنے کے لیے دیدہ ودانستہ ایسے ہی لفظوں کو انگیز کرتے ہیں، نتیجے کے طور پر شاعری میں کہیں کہیں فن کارانہ بے اعتدالی پیدا ہوگئی ہے۔ فانی کا لفظ ومعنی کے باطنی اتصال کا شعور اصغر کی نسبت... زیادہ گہرا ہے۔ فانی اور اصغر دونوں کی زبان سلیس اور پاکیزہ ہے مگر سچی بات یہ ہے کہ فانی کے طرزِ ادا کی ناہمواری بھی کبھی کبھی اصغر کی نمائشی پیوندکاری سے زیادہ بھلی معلوم ہوتی ہے۔

حسرتؔ مجموعہ اضداد تھے، یعنی بہ یک وقت شاعر، ناقد، صوفی، محقق، آزادی اور حریت کے علم بردار، مذہب پرست اور اشتراکیت کے صالح عناصر کے گرویدہ۔ مگر حسرتؔ کی شاعری میں زندگی کے ان عوامل سے کوئی مضبوط رشتہ نظر نہیں آتا۔ حسرتؔ کی شاعری ان کی شخصیت اور ان کے تجربات سے مربوط ہو یا نہ ہو ان کے کردار کے بعض خصائص کی جھلکیاں اس میں یقیناً عکس ریز ہیں، یعنی جرأت وصداقت اور خلوص۔ حسرتؔ جو بھی کہنا چاہتے ہیں چھپاتے نہیں، بے جھجک کہے چلے جاتے ہیں، مگر اس سے دو خامیاں پیدا ہو جاتی ہیں۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ رمز وابہام جس سے شاعری کی معنویت میں تہہ داری پیدا ہوتی ہے اس کی کمی شاعری کو سطحیت سے نہیں بچا سکتی اور غزل جذبات کا Sentimental اظہار ہو کر رہ جاتی ہے۔ دوسرے جس چیز کو حسرتؔ کے اسلوب کا بے ساختہ پن کہا جاتا ہے، وہ ورڈ ورتھ کے الفاظ میں جذبات کی روانی کا بے ساختہ بہاؤ نہیں ہے بلکہ بعض اوقات تندیٔ جذبات سے فوری نجات حاصل کرنے کی کوشش میں جلد بازی۔ پھر بھی محدود معنوں میں ہماری غزل کے درجہ دوم کے شاعروں میں ایک بڑے شاعر ہیں۔

حسرتؔ کی شاعری میں اندرونی جذبے میں کسی کشمکش کی غیر موجودگی کی وجہ سے عرفانِ فنا میں احساس کی تھرتھراہٹ ہے نہ دل گداز کیفیت کی عمل آفرینی:

کچھ آگ دی ہوس نے تو تعمیر عشق کی
جب خاک کر دیا اسے عرفاں بنا دیا
(اصغرؔ)

نہ پا سکتے کبھی پابند رہ کر قید ہستی میں
سو ہم نے بے نشاں ہو کر تجھے اے بے نشاں پایا
(حسرتؔ)

بات یہ ہے کہ حسرتؔ صاف اور سیدھے الفاظ میں براہ راست اپنے خیالات کو منتقل کر دیتے ہیں اور یہ شاعری اندر کی آنچ نہ لگنے کی وجہ سے جذبے کی نرم تمازت اور احساس کی گھلاوٹ سے محروم رہ جاتی ہے۔

حسرتؔ نے متقدمین کو کھنگالا ہے اور چھوٹے بڑے سب شاعروں کا مطالعہ نہایت عرق ریزی کے ساتھ کیا ہے اور اپنے اشعار میں میرؔ و غالبؔ کے علاوہ جن شاعروں کا نام لیا ہے وہ مومنؔ، مصحفیؔ، نسیمؔ، تسلیمؔ، قائمؔ، انشا اور جرأتؔ ہیں۔ ان کے علاوہ دوسرے اساتذہ جن کا رنگ کلام حسرتؔ کے ہاں جھلکتا ہے آتشؔ، داغؔ اور شادؔ عظیم آبادی ہیں جن سے فیض اٹھانے کا حسرتؔ نے کسی شعر میں ذکر نہیں کیا ہے۔ ان اساتذہ کے رنگ میں حسرتؔ کا صرف ایک ایک شعر پیش کرنے پر اکتفا کروں گا جس سے حسرتؔ کے مطالعے کی بوقلمونی، رنگا رنگی اور تنوع کا اندازہ ہو سکے گا:

بھول کر حکم خدایا و بتاں کرنے لگے
کیا ہمیں کرنا تھا حسرتؔ اور کیا کرنے لگے
(رنگ مومنؔ)

آئینے میں وہ دیکھ رہے تھے بہارِ حسن
آیا مرا خیال تو شرما کے رہ گئے
(رنگ مصحفیؔ)

روشن جمالِ یار سے ہے انجمن تمام
دہکا ہوا ہے آتشِ گل سے چمن تمام
(رنگِ آتشؔ)

گھر سے ہر وقت نکل آتے ہو کھولے ہوئے بال
شام دیکھو نہ مری جان سویرا دیکھو
(رنگ داغؔ)

تم نے بال اپنے جو پھولوں میں بسا رکھے ہیں
شوق کو اور بھی دیوانہ بنا رکھا ہے
(رنگ نسیمؔ)

بزمِ اغیار میں ہر چند وہ بیگانہ ہے
ہاتھ آہستہ مرا پھر بھی دبا کر چھوڑا
(رنگِ جرأتؔ)

علم و حکمت کا جنھیں شوق ہو آئیں نہ ادھر
کچھ نہیں فلسفۂ عشق میں حیرت کے سوا
(رنگِ شادؔ)

حسرتؔ نے مومنؔ کی دور از کار تشبیہات اور دقت پسندی چھوڑی اور اس نزاکتِ خیال کے ساتھ جس کا ادراک کیا جا سکے۔ عشق و محبت کے داخلی اور نفسیاتی مسائل کی طرف لطیف اشاروں کے لیے خوش گوار فارسی آمیز تراکیب کو پسند کیا۔ میری رائے میں حسرتؔ کی شاعری میں جرأتؔ کا رنگ اس کا نفسی عنصر ہے۔ جرأتؔ کے رنگ کے بنیادی عناصر ہی پر حسرتؔ نے اپنی شاعری کی تعمیر کی ہے۔ جرأتؔ کا محبوب ایک گھریلو عورت ہے۔ اس عورت کو عزتِ نفس اور نیک نامی کا خیال ہے۔ جرأتؔ کی شاعری میں ایک صحت مندانہ رجحان ہے۔ جرأتؔ کا عشق جنسی تسکین فراہم کرتا ہے مگر ابتذال کی حد تک نہیں۔ جرأتؔ کے نزدیک زندگی خوش باشی اور عیش کوشی کا نام ہے۔ وہ غم کے باوجود اپنی غزلوں کی فضا میں شوخی اور زندہ دلی قائم رکھتے ہیں۔ محبوب کے سراپا کا بیان ان کی شاعری میں ایک لمسیاتی لذت رکھتا ہے۔ دراصل حسرتؔ نے جرأتؔ کے طرزِ سخن میں جو امکانات پوشیدہ تھے انھیں اجاگر کیا ہے اور جرأتؔ کے رنگ کو شوقِ مطالعہ کی دیدہ وری اور اپنے جگر کی لالہ کاری سے آگے بڑھایا اور چمکایا ہے۔

دراصل حسرتؔ کی شاعری قدیم رنگِ تغزل کا نکھار ہے اور حسرتؔ کا حیرت انگیز کارنامہ یہ ہے کہ ان کی تخلیقی صلاحیتیں ان کی تقلیدی کارکردگی پر اس طرح چھا گئی ہیں کہ حسرتؔ کا ایک مستقل رنگ ہو گیا ہے۔ اس رنگ کے چند اشعار سے حسرتؔ کی انفرادیت نمایاں ہو جائے گی:

تری محفل سے ہم آئے مگر با حالِ زار آئے
تماشا کامیاب آیا تمنا بے قرار آئی

ستم ہو جائے تمہیدِ کرم ایسا بھی ہوتا ہے
محبت میں بتا اے ضبطِ غم ایسا بھی ہوتا ہے

جفائے یار کے شکوے نہ کر اے رنجِ ناکامی
امید و یاس دونوں ہوں بہم ایسا بھی ہوتا ہے

رونق پیرہن ہوئی خوبیِ جسمِ نازنیں
اور بھی شوخ ہو گیا رنگ ترے لباس کا

نہیں آتی تو یاد ان کی مہینوں تک نہیں آتی
مگر جب یاد آتے ہیں تو اکثر یاد آتے ہیں

ابھی دیکھی نہیں گستاخیاں جوشِ تمنا کی
تمہاری کم نگاہی التماسِ بے زباں تک ہے

دل پُر شوق میں آئی کرمِ یار کی یاد
کہ چمن میں قدمِ بادِ بہاری آیا

دیکھ اے ستم جاناں یہ نقشِ محبت ہیں
بنتے ہیں بدشواری مٹتے ہیں بآسانی

حیا کا بھی وہی مقصود تھا جواب ہے شوخی کا
وہ رنگ دل ربائی تھا یہ رنگِ دلستانی ہے

حسرتؔ کی شاعری میں نشاط کا بھرپور اثر و نفوذ اصغرؔ کی شاعری کی طرح اردو غزل کے روایتی حزنیہ لہجے کے خلاف ردِ عمل ہے اور اپنے ہم عصر فانیؔ کی فریادی لے اور بھرائی ہوئی آواز کا بدل بھی۔

حسرتؔ کی بعض غزلیں جذبات کی مصوری اور یادوں کی فضا آفرینی کا دل کش مرقع ہیں۔ ترنم کی تہہ نشینی، تبسم زیرِ لبی اور حزنِ خفی ان غزلوں کے تسلسل کو گواہ بنا دیتے ہیں۔

عشقیہ شاعری کی جمالیات میں رومان پرور یادیں شعری محرک کا کام کرتی ہیں حسرتؔ کی غزل ع چپکے چپکے رات دن آنسو بہانا یاد ہے اور غالبؔ کی غزل ع مدت ہوئی یار کو مہماں کیے ہوئے، دونوں یادوں کی شاعری ہے۔ غالبؔ کی غزل کی رومانی فضا نے غالبؔ کی پُر تامل خلش کو دلکش و رنگیں اور بلیغ نفسیاتی اشاروں کو ایک سنبھلی ہوئی کیفیت میں تبدیل کر دیا ہے۔ مگر جب یہی یادیں حسرتؔ کے تحت الشعور کی دنیا میں جاگزیں ہوتی ہیں تو ان میں نہ صرف ایک پُر سکون ہیجان پیدا ہوتا ہے بلکہ ان کے اظہار میں ایک غیر معمولی اعتدال بھی۔ اردو غزل کو غالبؔ کے اشکال، اصغر کے ماورائی سفر، اور فانیؔ کی مریضانہ الم پسندی سے آزاد کرانا حسرتؔ کا ایک تجدیدی کارنامہ ہے۔

حسرتؔ کا عشق خالص انسانی اور مادّی ہے اور ان کا محبوب ایک چلتی پھرتی اور جیتی جاگتی تصویر ہے۔ حسرتؔ متعلقات حسن کی ایک ایک ادا سے واقف ہیں۔ وہ پیکرِ ناز کے عاشق ہیں اور خوابِ ناز کے بھی۔ ان کی شاعری میں حسن کی جامہ زیبی، زلف گرہ گیر، قد و گیسو، لب و رخسار ہر چیز کا ذکر ہے وہ جذبے کی ایک ہلکی سی ترنگ سے حسن کے ایک ایک جزو کی حقیقی تصویر کھینچ دیتے ہیں۔ حسن کا مرقع وہ نہایت کفایت، صناعی اور چابک دستی کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ اس مرقع میں بڑی دل ربائی، حلاوت اور ارضیت ہے۔ ان کا محبوب راحتِ جاں ہے اور آشوبِ جاں بھی۔ حسرتؔ کی شاعری میں حسنِ محبوب کی جو تصویر نظر آتی ہے وہ اتنی حقیقی ہے کہ ہماری زندگی سے ایک قریبی علاقہ رکھتی ہے۔ یہ تصویر ایک نارمل انسان کی رومانی خواہشات کی ایک معروضی حقیقت ہے اور ہمارے جذبات و احساسات سے بڑی مطابقت رکھتی ہے۔

احساسِ جمال کی شدت فانیؔ، اصغر اور حسرتؔ تینوں کے ہاں ہے۔ اس شدت کی نوعیت جداگانہ ہے۔ مثال کے طور پر حسرتؔ کی شاعری میں حسن کی خوشبو کا احساس جا بجا بکھرا ہوا ہے۔ خوشبوئے حیا، خوشبوئے آرزو اور خوشبوئے دلبری کی ترکیبوں اور علامتوں کے ساتھ خیالِ یار میں بھی ''رنگ و بوئے یار'' کی کیفیت نمایاں ہے:

خیالِ یار میں بھی رنگ و بوئے یار پیدا ہے
یہ رنگین ماجرائے عشقِ شیریں کار پیدا ہے

ان شاعروں کے ہاں ''برق'' کی رمزی کیفیت کا تاثر دیکھئے:

اک برق سر طور ہے لہرائی سی ہوئی
دیکھوں ترے ہونٹوں پہ ہنسی آئی ہوئی سی
(فانیؔ)

ہر اک جگہ تری برقِ نگاہ دوڑ گئی
غرض یہ ہے کہ کسی چیز کو قرار نہ ہو
(اصغرؔ)

تاثیر برقِ حسن جو ان کے سخن میں تھی
اک لرزشِ خفی مرے سارے بدن میں تھی
(حسرتؔ)

فانیؔ کے ہاں ہونٹوں کی ہنسی میں برق لہراتی ہے، یعنی نمودِ زندگی فضا کی زد میں ہے۔ اصغرؔ کی شاعری میں برق زماں و مکاں ہے اور ایک غیبی جمال ہے اور حسرت کے شعر میں ''برقِ حسن'' جنسی جذبے کی محرک۔

حسن کی ایک جیتی جاگتی اور چلتی پھرتی پرچھائیں ہونے کی وجہ سے کمال احتیاط نے حسرت کے عشق اور محبوب کے ناز، دونوں کو پاکیزگی سے متصف کیا ہے۔ یہاں تک کہ کبھی کبھی حسرت محبوب سے آنکھ تک نہیں ملاتے، اور اظہار تمنا کرنے میں پس و پیش کرتے ہیں کہ یہ حسن کی خود آرائی اور خود بینی کا پیش خیمہ ہوسکتا ہے۔ کبھی حسرتؔ حسن کے مرتبے کو عشق سے بھی بلند کردیتے ہیں مگر احساس خودداری اور پندار عشق کے ساتھ۔ حسرتؔ کی سپردگی نفی ذات نہیں ہے۔ فانی بھی اپنی انفرادیت قائم رکھتے ہیں۔ فانیؔ کی کیفیت سپردگی میں بھی انا کی شان ہے۔

تا عرضِ شوق میں نہ رہے بندگی کی لاگ
اک سجدہ چاہتا ہوں ترے آستاں سے دور

حسرتؔ کے ہاں عجز عشق، عجز ہے اور فانیؔ کے ہاں یہ غرور عجز ہے:

جل رہے ہیں آج تک دل کے چراغ
طور پر اک شمع جل کے رہ گئی

یا

وہ تبسم بھی شریکِ نگہ ناز ہوا
آج کچھ اور بڑھا دی گئی قیمت میری

حسرتؔ اور فانیؔ دونوں کے ہاں حسن میں ایک والہانہ شیفتگی کے ساتھ ایک خوددارانہ بے نیازی اور ایک بے نیازانہ شان تجمل بھی ہے مگر جو چیز فانیؔ کو حسرتؔ سے ممتاز کرتی ہے وہ ادراکِ حسن ہے۔ حسرتؔ کو حسن کی تمنا بے چین رکھتی ہے مگر حسن کی جستجو کا عمل ان کی شاعری میں مساوی حیثیت سے فعال نظر نہیں آتا۔ حسرتؔ کے لیے جلوۂ حسن، حقیقت ہے اور فانیؔ و اصغرؔ کے لیے حقیقت کا پردہ۔ حسرتؔ حسن کا فیضان ہجر کی قربت اور وصال کی دوری سے حاصل کرتے ہیں، فانیؔ و اصغرؔ عرفانِ حیات کی جمیل اور دشوار گزار راہوں سے۔ وجہ یہ ہے کہ حسرتؔ کا عشق "موسیٰ کا ذوقِ نظر" ہے نہ ان کی دنیا "وادیٔ ایمن"۔ حسرتؔ کی دنیا میں زندگی کی گرمی اور انسانی رگ و پے کے خون کی سی روانی ہے۔ اس لیے اس کی خوبی یہ ہے کہ یہ ہماری نارمل ذہنی کیفیات اور محسوسات سے قریب تر ہونے کی وجہ سے دل کشی رکھتا ہے مگر یہی خوبی اس عشق کو محدود بھی کر دیتی ہے اور فانیؔ و اصغرؔ کی بہ نسبت حسرتؔ کا عشق زیادہ ہلکا پھلکا نظر آنے لگتا ہے۔

بڑی شاعری کے مطالعے سے حسن و عشق اور زماں و مکاں کی بے کراں وسعتوں کا اندازہ ہوتا ہے اور نشاط و انبساط کی زیریں لہروں سے بے پرواہ ہو کر الم کا بے پایاں سمندر ٹھاٹھیں مارتا ہے۔ بڑی شاعری کے اشارے اور اس کے ایمائی درجات ہمیں ہر منزل پر گم کر دیتے ہیں۔ ہم ایک چیز پانے کے بعد جب اعلیٰ لمحات میں کسی بڑی چیز پانے کے خواہش مند ہوتے ہیں تو پائی ہوئی چیز بھی کھو دیتے ہیں۔ بڑی شاعری صرف جسم یا لذت نہیں۔ یہ جسم، جنس، روح، وجدان، مشاہدۂ کائنات اور ایک نامعلوم دنیا کی فضا میں سانس لینے،

زندہ رہنے، ٹھوکر کھانے اور سنبھلنے کی آرزو ہے۔ حسرت کی شاعری میں ایسی کوئی چیز نہیں ہے۔ اس میں اصغر کا تخیل ہے نہ فانی کی گہرائی یہ عاشقانہ شاعری ہے۔ اسی شاعری میں غالب کی انا ہے، نہ قائم کے تیور نہ یگانہ کی اکڑ۔ اس عشق میں فراق کی شاعری کی طرح کوئی نفسی یا روحانی کشمکش یا تناؤ بھی نہیں ہے جو حسرت کی عشقیہ شاعری کو عظمت عطا کرے۔

حسرت کی غزلوں کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ ان کی بنیاد حقیقت اور واقعیت پر ہے۔ حسرت نے ناکامی، نامرادی اور محرومی کے روایتی احساسات سے غزل کا دامن بچا کر اور تعیش پسندی، ہوس ناکی اور ارضی محبت کے جنسی جذبے کی تطہیر کر کے عشقیہ جذبات کو اصلیت اور سچائی سے قریب تر کر دیا ہے۔ ان کی غزلوں میں فانی و اصغر کی فکر انگیز سنجیدگی اور میر و غالب کی کائناتی بصیرت نہ سہی لیکن انسانی نفسیات کے نہایت تازہ و پرکار نقوش ملتے ہیں۔ حسرت کی شاعری قدیم و جدید کے نقطۂ اتصال کا ایک پیکر جمیل ہے۔

جگر کی شاعری کا اصل موضوع حسن و جمال ہے اور حیرت و سرشاری کی وہ کیفیات جو اس حسن و جمال کی نزدیکی یا دوری سے شاعر پر وارد ہوتی ہیں۔ جگر کی آواز میں سرمستی اور سرشاری ہے، رندی و سرخوشی، پر کیف نغمگی، سحر انگیز ترنم اور موسیقیت کی دلکشی۔ فانی کی شاعری کا ترنم اس کرب سے پیدا ہوتا ہے جو احساس تنہائی کا پروردہ ہے۔ حسرت کا شعری آہنگ ارضی ہے، اصغر کا آسمانی اور جگر کا الہامی۔ جگر کا الہام اس زندگی سے گہرا علاقہ رکھتا ہے۔ وہ کیٹس کی طرح جمال پرست ہیں اور شاید کیٹس سے زیادہ سریع الحس۔ بادۂ حسن کا خفیف ترین نشہ بھی جگر کو کیف میں ڈبو دیتا ہے:

ہائے وہ حسنِ تصور کا فریب رنگ و بو
میں نے یہ سمجھا کہ وہ جانِ بہار آ ہی گیا

جگر کی مستی و سرشاری خیال پر چھا جاتی ہے۔ ان کی شاعرانہ نظر پڑتے ہی خیال، جذبے کی آنچ سے پگھل کر اس آواز میں گم ہو جاتا ہے جسے ہم جگر کا منفرد متغزلانہ لہجہ کہتے ہیں۔ اس لہجے میں عاشق کی گرمیٔ گفتار ہے اور حسن کی ادائے شرمگیں، شرابی کے قدموں کی لڑکھڑاہٹ ہے، اور رقصِ دیدۂ و ساغر۔ اس آواز میں نیم شگفتہ کلی کی نرمی ہے اور تلوار کی

تیزی بھی۔ جگر کی شاعری میں کائنات کا دل دھڑکتا ہے۔ جگر کے شعری طرزِ بیان پر اصغر کا بھرپور اثر ہے، صرف اس فرق کے ساتھ کہ اصغر کے ہاں آرائشِ بیان زیادہ ہے۔ اصغر کی شاعری میں جو والہانہ پن اور رقصِ احساس کی کیفیت ہے اسی کی لہر جگر کی شاعری میں زیادہ متحرک ہوگئی ہے اور جہاں تک تصورِ حسن و عشق کا سوال ہے، جگر اصغر سے نہیں، حسرت سے قریب ہیں۔ مگر مذاقِ جمال کی کیف پرور لطافت اور حسن و عشق میں کھو جانے کا جذبہ اور وجدور بودگی کا عالم جو جگر کی غزلوں میں ہے حسرت کی غزلوں میں کم نظر آتا ہے۔ جگر کا لہجہ ان کی اپنی آواز کی شناخت کے وسیلے سے اصغر سے ہم آہنگی کے باوجود ایک جداگانہ اور منفرد اسلوب میں ڈھل گیا مگر خود اپنی آواز کی شناخت نہ کر سکنے کی وجہ سے جگر کے بیشتر ہم عصر جگر کی نقل میں مارے گئے۔ جگر کی غزلوں میں سرشاری اور سرمستی کی فضا اس والہانہ کیفیت سے بنی ہے جو جگر کے مخصوص میلانِ طبیعت کی ساختہ پرداختہ ہے۔ اس لہجے کی اٹھان کا اندازہ جگر کی نہایت ابتدائی غزلوں سے ہوجاتا ہے۔ ''داغ جگر'' اور ''شعلۂ طور'' دونوں سے ملے جلے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

ہر جلوہ ہے بجائے خود اک دعوت نگاہ
کیا کیجیے جو ان کی تمنا نہ کیجیے

ترے جلووں میں گم ہو کر خودی سے بے خبر ہو کر
تمنا ہے کہ رہ جاؤں زِسرتاپا نظر ہو کر

دل کو کیا کیا سکون ہوتا ہے
جب کوئی آسرا نہیں ہوتا

ناز کرتی ہے خانہ ویرانی
ایسے خانہ خراب ہیں ہم لوگ

یہی لہجہ ''آتشِ گل'' میں جا کر نکھر گیا ہے۔ جس خصوصیت نے ''آتشِ گل'' میں اس والہانہ کیفیت کو عارضی لمحات کی چیز ہونے سے بچالیا ہے وہ جگر کے تصورِ حسن و عشق میں شاعر کے ذاتی گوناگوں تجربات کی دھوپ چھاؤں اور اس کی اپنی شخصیت کی جلوہ گری کے ساتھ ساتھ

ان کا عام انسانی پہلو ہے۔ جگر کا محبوب اسی دنیائے آب وگل کا باشندہ ہے۔ جگر کا عشق بے ونی ٹھاٹھ یا کتابی حاشیہ آرائی نہیں رکھتا۔ یہ ایک اندرونی حقیقت ہے جس کی وجہ سے ''آتشِ گل'' داخلی کیفیات کے رقصِ رندانہ سے مہک رہا ہے۔ حسرت کی شاعری میں حسن ایک حقیقت بن کر ہمارے سامنے آتا ہے، جگر کی شاعری میں اس حسن کا Idealisation ملتا ہے جو ایک طرف شاعر کے احساسِ جمال میں شدت و رفعت پیدا کرتا ہے اور دوسری طرف سستی لذت پرستی کے ہیجان کو دباتا ہے۔

غنیمت ہے کہ اس دورِ ہوس میں
ترا ملنا بہت دشوار بھی ہے

جگر کی شاعری میں ہوس انگیزی ہے نہ افلاطونیت۔ ان کے تصورِ عشق میں اصغر کی ماورائیت ضرور ہے مگر اس حد تک نہیں کہ اس میں زندگی کی گرماگرمی اور چہل پہل سے اس کا رشتہ کٹ جائے۔ اصغر کا رومان بعض اوقات ایک حد کے بعد محض حسنِ نظر اور حسنِ بیان بن کر رہ جاتا ہے، جگر کے تصورِ عشق سے سنگین حقائق کی یہ دنیا شفق آلود آسمان کی طرح حسین نظر آنے لگتی ہے۔ فانی کی شاعری میں تکمیلِ محبت، خواہشِ مرگ کا نام ہے، اصغر کی شاعری میں فنا کا اور حسرت کی شاعری میں وصال کا۔ جگر کی شاعری میں یہ تکمیل مجبوری کے جاں گداز تجربات اور کڑے لمحات کو انگیز کرنے سے پیدا ہوتی ہے۔

حسرت کے عشق کی طرح جگر کے عشق میں بھی اردو غزل گوئی کا نالہ و فریاد نہیں ہے۔ جگر کے عشق میں ایک آن بان، عزتِ نفس، حمیت و وقار اور ایک شریفانہ انداز ہے۔ محبوب کے احترام کے ساتھ ساتھ اس میں عاشق کی خودداری اور سربلندی بھی ہے۔ حسرت کے عشق پر حواس کی لذت غالب ہے، جگر کے عشق پر حواس کی تقدیس۔ جگر کی شاعری میں کیفِ غم بھی اسی معصومانہ تقدیس کی ایک جھلک ہے۔ یہ غمِ عشق کی فاتحانہ قوت ہے، سچائی سے قریب اور زندگی کے لیے باعثِ خیر و برکت:

تو محبت کو لازوال بنا ۔۔۔ زندگی کو اگر ثبات نہیں
یارب ہجومِ درد کو دے اور وسعتیں ۔۔۔ دامن تو کیا ابھی مری آنکھیں بھی نم نہیں

لہو آتا نہیں کھنچ کر مژہ تک　　نہ آئے گی بہار اب کے برس کیا

میرا مقام عشق مقامِ فنا نہیں　　دنیائے زندگی ہے جدھر دیکھتا ہوں میں

حسرتؔ اور جگرؔ دونوں کا تصورِ محبوب پرستش سے نہیں، رفاقت سے عبارت ہے۔ جگرؔ نے اصغرؔ کی دنیائے رنگ و نور سے تقدیس و طہارت کی لطافت و پاکیزگی اور عشق....کی رمق اور تابانی لے کر حسن کو ایک مثالی پیکر محسوس بنا دیا۔ حسرتؔ کے محبوب کی طرح جگرؔ کا محبوب بھی جگرؔ سے محبت کرتا ہے مگر اس کی فطری حیا اس کو اظہار محبت سے روکتی ہے یا اس کے حالات کی مجبوری۔ محبوب کی یہ بے بسی، اس کی غیر فطری روایتی بے دردی، بے التفاتی اور بے حسی سے کہیں زیادہ نارمل اور حقیقی ہے:

ادھر سے بھی ہے سوا کچھ ادھر کی مجبوری
کہ ہم نے آہ تو کی ان سے آہ بھی نہ ہوئی

میں تو ہر عالم میں خوش ہوں لیکن اس کا کیا علاج
ڈبڈبا آتی ہیں وہ آنکھیں جگرؔ میرے لیے

کیا خبر تھی کہ وہ بھی نکلیں گے برابر کے شریک
دل کی ہر دھڑکن کو اپنی داستاں سمجھا تھا میں

جگرؔ وہ بھی ز سرتاپا محبت ہی محبت ہیں
مگر ان کی محبت صاف پہچانی نہیں جاتی

محبت اصل حقیقت ہے اس کو کیا کرتے
ہم التجا جو نہ کرتے وہ التجا کرتے

کبھی کبھی شعر میں کسی ایک لفظ کی سحر طرازی محبوب کی نفسیاتی کش مکش کی گرہ اس طرح کھولتی ہے کہ محبوب کی ایک لمحاتی تصویر نگاہ کے سامنے رقص کرنے لگتی ہے:

دل کو ہے کیوں گلہ کہ بظاہر تو وہ نگاہ
نشتر لیے ہوئے ہے نہ پیکاں لیے ہوئے

وہ سامنے تو آئے مگر اس ادا کے ساتھ
اک طرزِ التفات گریزاں لیے ہوئے

جگر تیرے سکوتِ غم نے یہ کیا کہہ دیا ان سے
جھکی پڑتی ہیں نظریں، آنکھ پُرنم ہوتی جاتی ہے

یہ سرنگیں نگاہ، یہ انکارِ مضمحل
پھر کیا ہے اعترافِ محبت اگر نہیں

جگر کو حسن کے محرکات استعمال کرنے پر قدرت حاصل ہے جیسے ان کی نظم "سراپا" اور "تجدید ملاقات" سے ظاہر ہے حسرت کی شاعری میں یہ تصویر کشی حسن کی اس جلوہ سامانی سے ہے جسے منتخب الفاظ کے رکھ رکھاؤ، حسین تراکیب کے اعتدال اور رنگ و بو کے حسی محاکات نے اپنے اندر جذب کرلیا ہے اور جگر کی نظم نما غزلوں میں حسن کا سراپا ایک ہلکی سی موج سرخوشی کا ردِ عمل ہے۔ کبھی کبھی تخیل و تحیر کی محتاط آمیزش فریب آرزو کو بھی مثالی تصویر بنادیتی ہے، بطور مثال جگر کی نظم نما غزل ع وہ کب کے آئے بھی اور گئے بھی نظر میں اب تک سما رہے ہیں، پیش کی جاسکتی ہے۔ جگر کا ایک کمال یہ بھی ہے کہ وہ اکثر نہایت ہلکے رنگوں کی آمیزش سے ایک شوخ تصویر بنادیتے ہیں:

وہ چمن میں جس روش سے ہو کے گزرے بےنقاب
دفعتاً ہر ایک گل کا رنگ گہرا ہوگیا

نظر نظر متبسم اگرچہ بے پروا
نفس نفس متوجہ اگرچہ بیگانہ

جگر کے تصوف میں وہی ارضیت ہے جو ان کی عشقیہ شاعری میں ہے۔ جگر کی شاعری درد کی... طرح عقیدے کی شاعری نہیں۔ وہ رند مشرب غالب سے زیادہ قریب ہیں، صرف اس فرق کے ساتھ کہ جگر کی شاعری میں غالب کے تصوف کا فکری تناؤ نہیں ہے، ان کی شاعری میں یہ تناؤ اتنا بھی نہیں ہے جتنا فانی کی شاعری میں۔ تصوف سے درد اور اصغر کی شاعری عبارت ہے، فانی اور حسرت کی زندگی۔ فانی نے تصوف کے ہمہ اوست نظام اور وجود و شہود اور اس کے تلازمات کے ان تخلیقی عناصر کو اپنی شاعری میں جذب کیا جو ان کی الم پسند طبیعت کو راس آئے۔ حسرت کی اخلاص پسند اور فعال زندگی ہی تصوف تھی۔ اس کے

برخلاف جگر کا تصوف جگر کی شاعری سے عبارت ہے۔ درد نے زندگی کو ایک صوفی کی نظر دیکھا، آتش نے ایک مست قلندر کی نظر سے، اصغر نے ایک تماشائی اور حسرت نے ایک پُراُمید اور زندہ دل انسان کی نظر سے، فانی نے ایک مبصر کی حیثیت سے اور جگر نے شاعر...کی حیثیت سے۔ جگر کا طرزِ نظر ہی جگر کا تصوف ہے۔ جگر حسن کے رمز شناس ہیں، اس لیے ان کی نظر دنیا کی جنت کی طرف ہے اور جنت کی سدا بہار دلکشی کے لیے وہ اس تصوف کا سہارا لیتے ہیں جو انسان کی برگزیدگی، عظمتِ آدم، تہذیب نفس اور عشق و محبت کا خالق ہے۔ جگر نے اپنی صوفیانہ شاعری میں منصور و کلیم، کعبہ و بت کدہ، اور شیخ و برہمن کی اصطلاحات و علامات استعمال کی ہیں اور تصوف کے مروجہ روایتی مسائل معرفت و حقیقت، غیب و حضور، وحدت و کثرت اور مجاز و حقیقت بھی۔ مگر مسائل سے فی نفسہ جگر کی وہ دلچسپی نظر نہیں آتی جو بطور مثال فانی کے ہاں ملتی ہے۔ فانی کا سفر مجاز سے معنی کی طرف ہے، اصغر کا مجاز سے حقیقت کی طرف اور جگر کا مجاز و حقیقت سے حسنِ اسلوب یا طرزِ ادا کی طرف۔

فانی، اصغر، حسرت اور جگر کا تعلق کسی خاص شعری مکتبۂ فکر سے ہے نہ اس میں لکھنؤ یا دہلی اسکول کا جمود ہے۔ ان کی شاعری کا سفر حسن و عشق کے ذاتی تجربات و مشاہدات اور تہذیبی، اخلاقی اور روحانی اقدار سے حقیقت اور واقعیت کی طرف ہے۔ ان کی غزل گوئی کے وافر حصے میں خارجی یا داخلی انفعالیت نہیں، حرکت ہے۔ ان کی شاعری میں تصوف بے عملی کا نام ہے نہ عشق، عقل سے دوری کا۔ ان چاروں ہم عصر شعراء کے ہاں زبان کو نکھارنے کے لیے ایک جرأت مندانہ رویہ پایا جاتا ہے اور قدیم و جدید کی آمیزش سے انھوں نے جو طرزِ سخن ایجاد کیا اس کا مشترکہ وصف تغزل ہے۔

ایک نمایاں حد تک جذبات کی سرمستی اور ترنگ سے متحرک جگر کی شاعری حسنِ ادا کی شاعری ہے۔ اس میں اصغر کا تخیل ہے نہ فانی کی گہری متانت، اصغر کی شاعری میں موضوع کا تنوع نہیں ہے مگر متصوفانہ شاعری میں درد کے بعد وہ سب سے بڑے شاعر ہیں۔ اصغر کی شاعری عملِ نقاشی ہے جس میں جذب و شوق کا لوچ اور بانکپن ہے اور داخلی طہارت کی نفاست اور پاکیزگی۔ احیائے غزل کے سلسلے میں حسرت کا نام سرفہرست ہے۔ ان کے

ہاں غزل کی روایت کا گہرا شعور ملتا ہے۔ حسرؔت کی شاعری عشقیہ ہے جس کی فضا انسانی زندگی کے جذباتی اور جنسی مسائل سے بنی ہے۔ فانیؔ کا غم، حسن اور زندگی کے تصادم کی پیداوار ہے۔ان کی شاعری میں گہرائی اور وزن کا احساس ہوتا ہے۔ انھوں نے غم کے علاوہ دوسرے موضوعات کو بھی فکر کا محور بنایا ہے جو فانی کی حکیمانہ بصیرت کی غمازی کرتا ہے۔ فنی چابکدستی کے لحاظ سے بھی فانیؔ کو اصغر، جگرؔ اور حسرؔت پر سبقت حاصل ہے۔ ان کی آواز بھی زیادہ سنجیدہ اور وزن دار ہے۔ مجموعی حیثیت سے فانیؔ اور حسرؔت کی قدر و قیمت اصغرؔ و جگرؔ کے مرتبے سے کہیں زیادہ ہے اور حسرؔت کی ارضیت اصغر کی ماورائیت سے زیادہ دل کش ہے۔ جگرؔ کی شاعری کا نشہ زیادہ دیرپا نہیں اور فانیؔ کا غم دل میں اتر جانے والی چیز ہے۔ فانیؔ کے ہاں جیسی تہہ داری ہے، حسرؔت کی شاعری اس سے یکسر خالی نظر آتی ہے مگر ان دونوں میں سے کسی ایک کے بارے میں میری پسند معلوم کی جائے تو میں حسرؔت کا نام لوں گا۔

●●●

رشید احمد صدیقی کا اسلوبِ تحریر

لوکاس نے عمدہ اسلوب کی خصوصیات کا جائزہ لیتے ہوئے شخصی کردار کو بڑی اہمیت دی ہے۔ اس کے نزدیک سادگی وشائستگی، اختصار، جامعیت، صحت مند اندازِ فکر، خوب صورتی اور خلوص بنیادی اہمیت رکھتے ہیں لیکن ان کا تعلق لکھنے والے کی شخصیت اور اس کے افتادِ مزاج سے ہے۔ لکھنے والے کے افتادِ مزاج ہی سے نقطۂ نظر میں انفرادیت پیدا ہوتی ہے اور وہ ایک طرزِ خاص کا مالک بنتا ہے اور یہ مخصوص انفرادیت یا طرزِ خاص اسی سے منسوب کی جاتی ہے، اسی لیے والٹر پیٹر نے کہا ہے کہ اسلوب اظہار کے ذاتی یا شخصی رجحان طبع کا نام ہے۔ یہ لکھنے والے کی شخصیت کی جلوہ گری کا نام ہے اور یہ جلوہ گری الفاظ کی شکل میں صورت پذیر ہوتی ہے۔ یہ الفاظ مصنف کی ذات، اس کی شخصیت، اس کے ذاتی خیالات، جذبات، احساسات اور رجحانات کے خارجی مظاہر ہیں۔ اسلوب لکھنے والے کے فن کی کسوٹی ہے۔ ایک اچھے لکھنے والے کا اسلوب نگارش اتنا ہی اہم ہے جتنا اس کا جذباتی تجربہ یا اس جذباتی تجربے کا مکمل ادراک۔ مصنف کی ذات، اس کی خوبیاں اور خامیاں، اس کی شخصیت کے نشیب وفراز، اس کا تعصب، اس کی پسند، ناپسند سب اس کے اسلوب میں جھلکتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اسلوب لکھنے والے کی ذہنی زندگی کی تمام وکمال عکاسی کرتا ہے۔ اگر عالمی ادب کا مطالعہ کیا جائے تو یہ بات اظہر من الشمس ہے کہ دنیا

کے بڑے بڑے شاعروں اور ادیبوں کے اسالیب بیان پر ان کی اپنی اپنی شخصیتوں کی چھاپ ہے۔ لکھنے والے کی شخصیت اس کے اسلوب میں اسی طرح تحلیل ہو جاتی ہے جیسے پھول میں خوشبو یا رنگ۔

ایک فن کار دوسرے فن کار کے اسلوب کی نقل تو کر سکتا ہے مگر اس اسلوب کی اصل روح کو نہیں اپنا سکتا۔ بالکل اسی طرح جیسے ایک زبان کی شاعری کا لفظی ترجمہ دوسری زبان میں ہو سکتا ہے مگر لفظ و معنی کی تہہ در تہہ خوبیاں اصل سے ترجمہ کرتے وقت پیدا نہیں ہو سکتیں۔ ایک مخصوص اسلوب پر شخصیت کی چھاپ اتنی گہری اور بھرپور ہوتی ہے کہ قاری اسے پڑھتے ہی یا دیکھتے ہی یا سنتے ہی یک لخت کہہ اٹھتا ہے کہ یہ فلاں کی آواز ہے۔ چنانچہ مڈلٹن مرے لکھتا ہے کہ:

> ''طرز وہی سچا ہے جو ہمیں لازمی اور ناگزیر محسوس ہو اور جسے دیکھتے ہی ہم اس بنیادی تجربے تک پہنچ سکیں جو اس طرز سے منسوب ہے۔ طرز اور تجربے کا یہ رشتہ جب ہمیں نظر آتا ہے تو ہم محسوس کرتے ہیں کہ تجربہ اسی مخصوص طرز اظہار کا طالب تھا اور اس طرز کے علاوہ اور کسی صورت میں رونما نہیں ہو سکتا تھا۔''

رشید احمد صدیقی شاہ نذیر غازی پوری سے متاثر ہیں۔ سرسید، غالب، شبلی اور سجاد انصاری سے بھی، مولانا ابوالکلام آزاد اور ڈاکٹر ذاکر حسین سے بھی۔ آپ کو ان ساری آوازوں کی گونج ان کی تحریروں میں سنائی دے گی، لیکن یہ ساری کثرت، وحدت میں تبدیل ہو گئی ہے اور یہ ساری آوازیں آپس میں اس طرح گھل مل گئی ہیں کہ ان پر صرف ایک آواز کا گمان ہوتا ہے یا صرف ایک اسلوب کا اور وہ ہے رشید احمد صدیقی کی اپنی ذاتی آواز، رشید احمد صدیقی کا منفرد اسلوب۔ رشید صاحب شاہ نذیر غازی پوری کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''اسکول کے زمانے میں تھوڑی بہت نثر لکھ لیتا تھا، ایسی نثر اس زمانے کے معمولی اخبارات و رسائل میں جگہ پاتی تھی۔ یہاں میں

شاہ نذیر غازی پوری مرحوم کا ذکر کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔ ان کی شخصیت، قابلیت اور اسلوب کا مجھ پر اثر ہوا ہے۔ بڑی نتھری ہوئی شائستہ زبان میں ترشے ہوئے فقرے، جذبات کی تھوڑی برہمی اور لب ولہجہ کی سنجیدگی سے مل کر ادا ہونے لگتے جیسے کسی پہاڑی جھرنے سے پانی گر رہا ہو اور کبھی کبھی ہوا کے ہلکے جھونکے سے آواز کے تسلسل و ترنم میں فرق آجاتا ہو۔" (آشفتہ بیانی میری)

رنگ و آہنگ کی کیفیات سے لبریز، ڈھلے ہوئے اور رچے ہوئے فقروں کی جلوہ نمائی رشید احمد صدیقی کے ہاں بھی آب و تاب دکھلاتی ہے۔ اس طرح کے فقرے مضمون کے شروع میں آتے ہوں یا درمیان میں، ان سے عبارت میں زور پیدا ہوتا ہے اور یہ مہذب قاری کو دعوتِ فکر دیتے ہیں مثلاً:

"ولادت تو مادر زاد ہوتی ہے، لیکن محمد علی کی موت خانہ زاد تھی۔ عام طور پر موت اپنا شکار خود منتخب کرتی ہے۔ محمد علی نے خود موت کا انتخاب کیا۔
اقبال کی شاعری شاعری کی معراج ہے۔
ہم میں ایسے اکابر گزرے ہیں، آج بھی موجود ہیں اور آئندہ بھی آتے رہیں گے، جن کے ہاتھ میں موت کی حیثیت کھلونے کی رہی ہے اور رہے گی۔ بڑا انسان اپنی شکست میں زندہ رہتا ہے۔
دیہات میں ارہر کے کھیت کو وہی اہمیت حاصل ہے جو ہائڈ پارک کو لندن میں ہے۔"

رشید صاحب لفظوں کے زبردست مزاج شناس تھے۔ لفظوں کے اُلٹ پھیر سے بلاغت پیدا کرنا بھی ایک آرٹ ہے۔ وہ لفظوں کے ہیر پھیر سے نہ صرف یہ کہ بات میں بات پیدا کرتے ہیں بلکہ مزاح میں چاشنی اور طنز و ظرافت میں تندی و تیزی پیدا ہو جاتی ہے۔ وہ لکھتے لکھتے قلم برداشتہ بعض ایسی باتیں لکھ جاتے ہیں جن میں بلا کی گہرائی اور گیرائی ہوتی ہے مثلاً:

''ہر ہندوستانی کے دو پیدائشی حقوق ہیں ایک 'بلوغ' اور دوسرا 'سوراج'۔

موت کا وقت بھی متعین ہے لیکن موکل کا کوئی نہیں۔

رات کے وقت بے ایمانوں کی بحث چھیڑنے سے نیک بیویاں ڈراؤنے خواب دیکھتی ہیں اور بیداری میں نیاز مند شوہر ڈراؤنی بیویاں۔

یہ واقعہ ہر روز اس تواتر اور پابندی سے پیش آتا کہ لوگ کتنے کو پیرو اور پیر وکو انھیں کا کتا سمجھتے۔

ریسرچ کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہے کہ جس بات کی تحقیقات کی جاتی ہے وہ تو جہاں تہاں رہ جاتی ہے اور جو بات جہاں کی تہاں ہوتی ہے وہ دریافت کر لی جاتی ہے۔

عدالت ایک مختصر نمونہ قیامت ہے اور قیامت صرف ایک وسیع پیمانہ پر نمونہ عدالت۔''

کہیں کہیں تکرار لفظی سے عبارت میں زور پیدا کرتے ہیں اور طنز و مزاح بھی جیسے:

''اس زمانے میں مولانا شاعری کرتے تھے، یونین کے الیکشن لڑاتے تھے اور معجون کھاتے تھے۔ اب سنتے ہیں صرف مقدمے لڑاتے ہیں اور بچے پیدا کرتے ہیں۔''

''دولت کا مغالطہ اپنی بوقلموں حیثیات کے اعتبار سے عجیب وغریب ہے۔ ہر دولت مند اپنے آپ کو سب سے زیادہ طاقت ور، سب سے زیادہ باعزت، سب سے زیادہ مہذب، سب سے زیادہ تعلیم یافتہ، سب سے بڑا عقل مند، سب سے زیادہ قوم پرست، سب سے زیادہ متقی، سب سے زیادہ وفادار، سب سے زیادہ معقول سمجھتا ہے۔''

رشید احمد صدیقی کے اسلوب کی ایک نمایاں خصوصیت صنعت تجنیس (Alliteration) کا استعمال ہے۔ بہ ذاتِ خود یہ کوئی اہم صنعت نہیں لیکن اسے عبارتوں میں جس طرح لاتے اور کھپاتے ہیں اس سے مزاح کی چاشنی دوبالا ہوجاتی ہے۔ یہ صنعت عبارت کی شعریت اور دل کشی میں اضافہ کرتی ہے اور ساتھ ہی ساتھ جملوں اور فقروں کا وہ صوتی آہنگ بھی قابلِ توجہ ہے جو معنویت، بلاغت اور شعریت کی خوبیوں سے اس شائستہ اور رچے ہوئے اسلوب کی آبیاری کرتا ہے، مزاح اسی شائستہ وشوخ اسلوب سے پیدا ہوتا ہے مثلاً:

''میرے نزدیک مارواڑی عورتیں مجموعہ ہیں تین چیزوں کا۔ گھونگٹ، گندگی اور گہنا۔

زندہ مردہ ہر طرح کے عجوبے اس کثرت سے ملتے ہیں کہ عقل دنگ اور جامعہ ہستی تنگ نظر آتا ہے۔

پنشن اور پاسبان نے غالب کی زندگی تلخ کردی تھی۔

ہندوستان میں جوانی کا انجام دو طریقوں پر ہوتا ہے، اکثر شفا خانے میں، ورنہ جیل خانے میں۔

تصوف واخلاق میں انسانی فضائل کی برتری اور فرعونیت کا استیصال منظور ہوتا ہے۔

الیکشن میں حکومت کی بازی گری، کمیٹی کی ممبری اور ٹھیکے کی نیلم پری مدِنظر ہوتی ہے۔''

لفظوں کی ترتیب اور تکرار کے علاوہ قول محال (Paradox) کا استعمال بھی رشید احمد صدیقی کے ہاں نہایت درجے صناعی اور مہارت کے ساتھ ملتا ہے۔ اس طرح کے اقوال ایک شے اور دوسری شے میں فرق، شخصیت اور شخصیت میں تفاوت اور اشیا اور شخصیتوں میں تضاد کی نشان دہی کرتے ہیں۔ حقیقت ہے کیا اور اس کی توجیہ ہم کس غلط ڈھنگ سے کرتے ہیں یہ اقوال اس تضاد کی نقاب کشائی کرتے ہیں۔ قول محال کے استعمال سے طنز و مزاح کے رنگ

پیدا ہونے کا سراغ ملتا ہے اور زبان پر مصنف کی محکم قدرت کا ثبوت بھی۔ مثال کے طور پر یہ فقرے دیکھیے:

"سزا اور قانون کے دو بنیادی اصول ہیں، یعنی جو بات کہی جائے اسے کوئی نہ مانے یا جو بات منع کی جائے اسے کوئی کر گزرے۔ مشورہ دینے سے بڑھ کر کوئی حماقت نہیں، اگر اس سے بڑھ کر کوئی اور حماقت ہو سکتی ہے تو پھر یہ ہے کہ مشورہ پر عمل نہ کیا جائے۔

قصہ کی تو تعریف ہی یہ ہے کہ وہ ٹھیک طور پر یاد نہ ہو اور آسانی سے بھلایا بھی نہ جاسکے۔

گھاگھ کا سب سے بڑا کمال یہ ہے کہ وہ گھاگھ نہ سمجھا جائے۔

مرشد کا مقولہ ہے اور میرا تجربہ کہ اگر انسان کو بدترین دشمن کی تلاش ہو تو اس کو اپنے عزیزوں میں مل جائیں گے اور بہترین دوست کی ضرورت ہو تو غیروں کا جائزہ لینا ضروری ہے۔"

رشید احمد صدیقی کے اسلوب میں عدالتی اصطلاحات اس لیے در آئی ہیں کہ علی گڑھ آنے سے پہلے ان کو اس کا تجربہ ہو چکا تھا اور طبی اصطلاحات اس لیے کہ انھوں نے خود کہیں لکھا ہے کہ "میں ہمیشہ سے مریض رہا ہوں" اسی طرح سے علی گڑھ کی کچی بارک، پکی بارک، یونین، الیکشن، علی گڑھ کے مولانا سید سلیمان اشرف، مولانا ابوبکر محمد شیث فاروقی، مولانا احسن مارہروی، سید سجاد حیدر یلدرم اور ڈاکٹر سر ضیاء الدین احمد سے بھی وہ اثر پذیر ہوئے ہیں۔ وہ اردو فارسی شعروادب سے خوشہ چینی کرتے اور اس سے پورا پورا فائدہ اٹھاتے ہیں۔ اصغر گونڈوی، جگر، حسرت اور اقبال سے ان کی ملاقات تھی۔ غالب ان کا اوڑھنا بچھونا تھا۔ وہ غالب کے رسیا اور دل دادہ تھے اور انھوں نے ہر نہج سے غالب کو سمجھنے کی کوشش کی تھی اور عرفی و نظیری کا مطالعہ انھوں نے بہ حیثیت طالب علم کیا تھا۔ غالب کے اشعار سے جتنا فائدہ رشید احمد صدیقی نے اٹھایا، شاید ہی کسی ادیب نے اٹھایا ہو۔ ان کی نثر میں غالب کے اشعار کا

نہایت برجستہ، برمحل اور بے محابا استعمال ملتا ہے۔ یونین کے جلسے میں مولانا محمد علی اور شوکت علی کی تقریروں کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ایک سیلاب تھا جو ساحلوں کو پاش پاش کررہا تھا۔ ایک طوفان تھا جو نظم ہستی کو زیروزبر کررہا تھا۔ ایک ہولناک گونج تھی جس نے دنیا کی آوازوں کو ہضم کرلیا تھا یا غالبؔ کے الفاظ میں:

؎ یاں زمین سے آسماں تک سوختن کا باب تھا''

ہسپتال کے ایک کمرے میں داخل ہوتے ہوئے غالبؔ کا ایک مصرع اس طرح کھپاتے ہیں:

''وہ لوگ جو مرض اور ازالۂ مرض کے بارے میں ماہرینِ فن کا درجہ رکھتے ہیں، ان کی رائے ہے کہ آپریشن ہونا چاہیے۔ بالآخر ہم یوروپین وارڈ کے ایک کمرے میں پہنچ گئے:

وہ مرا پہلے پہل داخل زنداں ہونا

ایک جگہ لکھتے ہیں:

''عرفیؔ کو آستانہ محبوب سے ''ہمہ شوق آمدہ بودم ہمہ حرماں رفتم'' کہتے ہوئے پلٹنا پڑا تھا۔ لیکن ہسپتال اور بالخصوص لکھنؤ میڈیکل کالج کی حیثیت بالکل مختلف ہے۔ یہاں مایوس آتا ہے اور بالعموم شادماں واپس جاتا ہے۔''

بٹ صاحب کی موٹر کو غالبؔ کے مصرع میں ایک ہلکی سی تبدیلی نے کیا سے کیا کردیا ہے:

''میں نے ہر قسم کی موٹر دیکھی ہے لیکن یہ موٹر اپنی سج دھج اور شوروشغب میں نرالی تھی۔ رُکی رہتی تو معلوم ہوتا کوئی سنیاسی حبس دم کیے ہوئے ہے، چلنے والی ہوتی تو معلوم ہوتا کہ جاپان میں زلزلہ آرہا ہے، چلتی تو پھر:

نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب پر

اقبالؔ کے ایک مصرعے نے دارالمصنفین کی مسجد کے وقار، جلال، عظمت، پاکیزگی اور برگزیدگی میں چار چاند لگا دیے۔ ایک چھوٹی سی ستھری اور حسین مسجد تھی:

یا نمایاں بامِ گردوں سے جبینِ جبرئیل

ٹرین کے کسی ڈبے میں رشید صاحب ذاکر صاحب کے ہم سفر ہیں۔ تھرڈ کلاس کمپارٹمنٹ کی ساری کثافت بہ نفسِ نفیس موجود ہے اور اس کے ساتھ ہی "سامنے مارواڑی عورتیں اور وہ بھی اس رازدارانہ یا بے محابانہ انداز سے جس کی کچھ دھندلی سی مصوری غالبؔ نے کی ہے:

"سامنے آن بیٹھنا اور دیکھنا کہ یوں"

"گنج ہائے گراں مایہ" میں تو زیادہ تر برگزیدہ شخصیات کی مرقع نگاری کسی شعر یا مصرع سے شروع ہوتی ہے اور یہ اشعار یا یہ مصرعے ان شخصیات اور ان کی برگزیدہ صفات سے مکمل مناسبت رکھتے ہیں اور ان اشعار کا رنگ مختلف شخصیات کے اسالیب سے ہم آہنگ ہے۔ مضمون کے شروع ہی میں یہ اشعار لکھ کر رشید احمد صدیقی پڑھنے والے کے لیے ذہنی فضا تیار کرتے ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ شروع ہی سے اسلوب کو تر و تازہ، شگفتہ و معطر رکھنے کی کوشش بھی ان اشعار کے پس پشت کارفرما رہتی ہے۔ ڈاکٹر انصاری پر مضمون اس مصرع سے شروع کرتے ہیں: سر خاک شہیدے برگہائے لالہ می پاشم۔ مولانا سید سلیمان اشرف پر اس شعر سے: غزالاں تم تو واقف ہو کہو مجنوں کے مرنے کی + دِوانہ مرگیا آخر کو ویرانے پہ کیا گزری۔ مولانا ابوبکر محمد شیث فاروقی پر: مرگ مجنوں پہ عقل گم ہے میرؔ + کیا دِوانے نے موت پائی ہے۔ اصغر گونڈوی پر: انداز ہیں جذب اس میں سب شمع شبستاں کے + اک حسن کی دنیا ہے خاکستر پروانہ۔ ایوب صاحب پر: تمہاری نیکیاں زندہ تمہاری خوبیاں باقی۔ ڈاکٹر سر محمد اقبالؔ پر اس شعر سے: جس سے جگر لالہ میں ٹھنڈک ہو وہ شبنم + دریاؤں کے دل جس سے دہل جائیں وہ طوفاں اور مولانا احسن مارہروی پر: عشق کوئی ہمدرد کہیں مدت میں پیدا کرتا ہے + کوہ رہیں گو نالاں برسوں اب فرہاد نہیں۔

رشید احمد صدیقی کا خلاق ذہن فرضی ناموں کے اختراع کرنے میں کمال رکھتا ہے ان کی دلچسپی ان ناموں کی ہیئت سے زیادہ ہے اور ان کے لغوی معنی سے برائے نام۔ اس کا

اندازہ ''شیطان کی آنت'' کے ایک جملہ سے ہوتا ہے۔ ان کا کہنا یہ تھا کہ وہ لکھنؤ آپریشن کرانے جا رہے تھے اب انجام خواہ کچھ بھی ہو، لکھتے ہیں: ''چنانچہ ایک رات جب کہ زلف شب گردہ تک پہنچ چکی تھی، ہم علی گڑھ سے کنگ جارج میڈیکل کالج لکھنؤ کے لیے روانہ ہو گئے اور ارادہ کر لیا کہ اس کم بخت گردہ کو بالکل 'ملیا برج' (اس لفظ کے معنی غور طلب نہیں ہیں بلکہ اس کی ہیئت صوتی داد طلب ہے) بنا ڈالیں گے۔'' چنانچہ ایسے نام جو اپنی صوتی ہیئت کی وجہ سے دلچسپ ہیں۔ ان میں میر منجھو، گھاگھ، پیرو، میرو، بخرو، بلغ العلی قابل ذکر ہیں۔ مرشد سے ان کی عقیدت ظاہر ہے۔ ''خنداں'' اور ''حاجی صاحب'' جیسے معمولی کرداروں کو انھوں نے اپنے اسلوب کی طرح داری اور پرکاری سے لازوال بنا دیا ہے۔

رشید احمد صدیقی نے پطرس پر رائے ظاہر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''شخصیت کا کارنامہ یہ ہے کہ وہ معمولی کو غیر معمولی بنا دے، یعنی طنز و ظرافت کے وہ پہلو وہاں دیکھ لے جہاں کسی دوسرے کا ذہن آسانی سے نہ پہنچ سکتا ہو۔'' طنز و ظرافت کے یہی نمونے فن کار کی شخصیت کی کشید ہوتے ہیں اور اچھے ادب اور اچھے ذہنوں میں جگہ پاتے ہیں۔ رشید احمد صدیقی نے ان کرداروں کی اس ڈھنگ سے تخلیق کی ہے کہ یہ ہمارے اردگرد، چاروں طرف، گھومتے پھرتے، زندہ متحرک اور فعال نظر آتے ہیں۔ یہ ان کے اسلوب کی کرشمہ زائی ہے۔ زندگی میں تفاوت، عدم، مطابقت اور عدم موافقت کا احساس ہمیں جا بہ جا ہوتا ہے۔ زندگی میں سب کچھ ہوتے ہوئے بھی ہمیں خلا نظر آتا ہے مگر ہم میں بعض خلا ہی کو اصل زندگی متصور کرتے ہیں۔ ''گھاگھ'' بہ ظاہر مسکین صورت اور مسکین صفت نظر آتا ہے مگر اصلاً وہ ریا، مکر اور فریب کا پتلا ہے۔ رشید صاحب نے ''گھاگھ'' کی کئی قسمیں گنائی ہیں۔ ان کرداروں کی تصویر کھینچنے میں وہ اپنے ذہن کی تخلیقی قوت، گہرے مشاہدے نادر تشبیہات، ندرت بیان اور جذبات کی مصوری سے کام لیتے ہیں۔ جس انداز سے وہ ان کرداروں کا ظاہری حلیہ پیش کرتے ہیں اسی سے باطن کی بھی تصویر کشی اور نقاب کشائی ہو جاتی ہے۔ اس تصویر کشی میں ان کی گہری سوجھ بوجھ اور حکیمانہ نکتہ رسی، طنز و مزاح کے ایسے ایسے نادر اور بدیع پہلو نکالتی ہے جو رشید احمد صدیقی کو یہ جز اکبر دوسرے سارے طنز نگاروں سے ممتاز کرتی ہے۔

یہ تصویر کشی ان کے دلچسپ جملوں، بولتے ہوئے فقروں، معنی خیز الفاظ، جملوں کی ساخت، ترتیب، دروبست اور ان کے اُلٹ پھیر میں پوشیدہ ہے۔ مزاحیہ کرداروں کی اس تصویر کشی میں تخیل کی آمیزش نے اسلوب تحریر کو جاندار اور شگفتہ بنادیا ہے۔ حاجی صاحب کے حلیے کی تصویر کشی دیکھیے

''جہاں تک حاجی صاحب کے حلیے کا تعلق ہے، بہت کم لوگ اس راز سے آشنا ہوں گے کہ فی الحقیقت داڑھی اور کمبل حاجی صاحب پر مسلط نہیں ہوتے۔ ایسی عام شکلیں تو ماگھ میلا اور غازی میاں کی درگاہ پر کافی سے زیادہ تعداد میں نظر آئیں گی بلکہ خود حاجی صاحب کمبل اور داڑھی پر مسلط ہوتے ہیں۔''

رشید احمد صدیقی مولانا سہیل کے بہت قائل تھے اور اس کا جابہ جا انھوں نے اعتراف کیا ہے۔ اس مختصر سے پیراگراف سے معمول کی زندگی میں مولانا کی حرکات وسکنات اور نشست وبرخاست کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ رشید صاحب لکھتے ہیں:

''میرے غسل خانے کی آبادی صرف ایک گھڑے پر مشتمل تھی۔ دوسرے کی جگہ خالی تھی۔ اس پر مولانا اس طور پر بے تکلف بیٹھ گئے۔ گویا موصوف آج تک صرف اسی قسم کی نشست پر بیٹھنے کے عادی تھے۔ مجھ پر اس کا بہت اچھا اثر پڑا۔ یہ البتہ نہیں معلوم کہ اس گھڑے پر اس کا کیا اثر پڑا جس کے رفیق کی جگہ مولانا نے غصب کرلی تھی۔

ڈاکٹر خنداں کو بہ یک نظر دیکھیے:

خنداں ان تمام معالجات میں کمال رکھتے ہیں جو مسلمانوں اور مفلسوں میں عام ہیں، جیب میں شیشیاں، بغل میں بوتل، ہاتھ میں آلاتِ جراحی، پیٹ میں درد، سر میں سودا اور زبان پر اشعار، ڈاکٹر خنداں مرض بھی ہیں اور مریض بھی۔ خود فرماتے ہیں زندگی کا مقصد صرف مریضوں کو دوا اور حسینوں کو دعا دینا ہے۔''

رشید صاحب کے اسلوبِ نگارش کی ایک خصوصیت بھٹکنا یا موضوع سے ہٹ جانا ہے۔ کسی ایک موضوع پر خیال آرائی کرتے ہوئے اچانک اس موضوع سے ہٹ کر دوسرے طول طویل قصے چھیڑ دیتے ہیں اور اس طرح قاری کے ذہن کو دھچکا لگتا ہے اور وہ اصل موضوع اور ثانوی قصوں میں ربط تلاش کرنے سے قاصر رہتا ہے۔ مصنف جب اصل موضوع سے ہٹ جاتا ہے تو پڑھنے والے کی طبیعت اُچاٹ ہو جاتی ہے اور دلچسپی کی گرما گرمی میں بتدریج کمی آجاتی ہے۔

رشید احمد صدیقی کی تحریروں میں ابہام اور ایمائیت ضرور ہے مگر یہ ابہام لفظوں اور خیالات میں ہم آہنگی نہ ہونے کی وجہ سے نہیں بلکہ خیالات کی گہرائی کی وجہ سے ہے۔ رشید احمد صدیقی لفظوں کے اداشناس ہیں اور ایک ایک لفظ کے تہہ در تہہ معنی سے واقف۔ عربی اور فارسی کے الفاظ بھی وہ اپنی طرف سے عبارت میں نہیں ٹھونستے بلکہ یہ الفاظ ان کی تحریروں میں نہایت فطری انداز سے اور بے ساختہ آتے ہیں اور اس قدر برمحل اور برجستہ ہوتے ہیں کہ ان پر ذرا بھی تصنع کا گمان نہیں گزرتا۔ وہ لفظوں سے کھیلتے نہیں بلکہ ان کے جلوۂ صد رنگ سے کام لیتے ہیں اور جس طرح وہ لفظوں کو استعمال میں لاتے ہیں، اس سے ان میں طرفگی اور طرح داری پیدا ہو جاتی ہے۔ رشید صاحب کی اصل توجہ فکر و نظر کی کشادگی اور خیالات کی ندرت پر ہے اور خیالات تک رسائی چوں کہ لفظوں ہی کے ذریعہ ہوتی ہے، اس لیے انھوں نے لفظوں کے استعمال میں بیدردی سے نہیں بلکہ احتیاط سے کام لیا ہے۔ ان کی تحریروں میں کہیں کہیں تصنع، نمائش، سجاوٹ، زیبائش اور طمطراق کی جھلک ضرور نظر آتی ہے مگر بہ قول لوکاس ''لفظوں کی نمائش، لفظوں کے صناعانہ استعمال اور طمطراق سے جو ابہام پیدا ہوتا ہے، ممکن ہے اس کی وجہ اپنی شخصیت کو جلال و جمال سے آراستہ و پیراستہ کرنے سے زیادہ موضوع کو ترفع اور وقار بخشنا ہو۔''

رشید احمد صدیقی کا اسلوب قاری کے ذہن کو مصروفِ کار رکھنے کا مطالبہ کرتا ہے۔ ان کی تحریریں زیادہ تر خواص کے لیے ہیں۔ وہ سوچے سمجھے فنی منصوبے کے تحت اصل موضوع سے ہٹ جاتے ہیں۔ بات سے بات نکالنا اور اصل بات سے قطع نظر دوسری بات

چھیڑ دینا، رشید صاحب ان دونوں طریقوں سے کام لیتے ہیں اور وہ اس طرح کہ اصل تعلق ختم نہیں ہوتا اور تسلسل واقعہ پر کوئی حرف نہیں آتا۔ دوسرے فلسفہ، الٰہیات، مذہبیات، سائنس، ادب اور معاشرتی مسائل چھیڑ کر قاری کو دعوتِ فکر ونظر دیتے ہیں۔ تیسرے یہ کہ طول طویل قصے اصل موضوع ہی کی تشریح وتوضیح کے لیے اشارے کا درجہ رکھتے ہیں اور چوتھے یہ کہ اصل موضوع کو ذہن کی بھرپور گرفت میں لانے کے لیے تھوڑی سی مہلت دیتے ہیں۔ اس طول کلامی سے مطلب خبط نہیں ہوتا بلکہ اصل موضوع کے مختلف زاویے قوس وقزح کے حسین رنگوں کی طرح دماغ کے مختلف گوشوں پر چھا جاتے ہیں۔ کوئنٹیلین نے پتے کی بات کہی ہے کہ ''ایک ادیب کی تحریر کا مقصد یہ نہ ہونا چاہیے کہ اس کا بہ آسانی سمجھ میں آنا ممکن ہوسکے بلکہ اس کا مقصد یہ ہونا چاہیے کہ اس کی تحریر کے بارے میں کسی غلط فہمی میں پڑنا ناممکن ہوجائے۔'' ایک اچھا ادیب وہ ہے جو صرف یہ نہیں جانتا کہ کیا لکھنا ہے بلکہ یہ بھی کہ کیا نہیں لکھنا ہے۔ موضوع سے ہٹ جانے کا مطلب یہ نہیں ہے کہ رشید صاحب بے پر کی اور غیر ضروری باتیں لکھتے ہیں یا خواہ مخواہ اِدھر اُدھر کی اڑاتے ہیں۔ ان طول طویل عبارتوں میں بھی ایک فن کارانہ کفایت پسندی ہے۔ ان حکایات میں توانائی ہے، روانی اور دل کشی بھی اور دل کشی اسلوب کی اس تاثیر سے پیدا ہوتی ہے جو بہ ظاہر بغیر کسی شعوری کوشش کے وجود میں آتی ہے۔

رشید احمد صدیقی کی تحریروں میں صیغۂ واحد متکلم کا استعمال کثرت سے ملتا ہے۔ اس کے باوجود مجموعی عبارت پڑھنے والے کے دل ودماغ پر گراں نہیں گزرتی۔ مجموعی تاثر اثر پذیر ہوتا ہے۔ مثلاً ''میں اکثر غور کرتا رہتا ہوں کہ آخر شعراء دردگردہ میں کیوں نہ مبتلا ہوئے۔'' ''میں نے کہا ''مرشد ذاتیات اور قومیات دونوں پر لعنت بھیجیے'' یا ''میں نے کہا حاجی صاحب دیکھیے ملنے سے کتنی غلط فہمیاں دور ہوجاتی ہیں'' وغیرہ وغیرہ۔ صیغۂ واحد متکلم کا استعمال رشید صاحب کی انا کی وجہ سے نہیں بلکہ یہ ذاتی تجربے پر زور دینے کے لیے ہے یہ کوئی خامی نہیں ہے۔ البتہ اس کا استعمال کم ہوتا تو بہتر تھا۔

رشید احمد صدیقی لفظوں کے نادر استعمال اور خیال انگیز فقروں سے مزاح پیدا کرتے ہیں۔ وہ طنز نگاری میں غالبؔ اور اکبرؔ کے پیرو ہیں۔ وہ فرحت اللہ بیگ اور پطرس

سے اس حیثیت سے مختلف ہیں کہ انھوں نے طنز و مزاح کو غور و فکر اور سنجیدگی کے آداب سے مزین کیا۔ ان کے طنز و مزاح کے پس پردہ جو بصیرت افروز اور عارفانہ آگہی ملتی ہے وہ ان کے ہم عصروں میں ناپید ہے، چوں کہ ان کی فکر میں توازن ہے اس لیے یہی توازن اور ہم آہنگی وہ زندگی میں بھی دیکھنے کے خواہاں نظر آتے ہیں۔ بعض لوگ ان کے طنز و مزاح میں ابہام اور ایمائیت کا شکوہ کرتے ہیں مگر سچ پوچھیے تو اسی ابہام اور ایمائیت کی بدولت ان کے طنز و مزاح میں گہرائی پیدا ہوتی ہے۔ یہ گہرائی رشید احمد صدیقی کے اس اسلوب کی رہینِ منت ہے جس میں غالب کی رمزیت و بلاغت، اکبر کی حکیمانہ بصیرت اور سجاد انصاری کی خوش مذاقی اور سادگی و رنگینی شامل ہے۔ رشید احمد صدیقی نے ان سب کے اثرات قبول کیے ہیں مگر ان سارے عناصر کی آمیزش سے جس اسلوب کی تخلیق ہوئی ہے وہ نہایت درجے نادر، بدیع اور فکر انگیز ہے اور رشید احمد صدیقی کا منفرد اسلوب ہے۔ ''مضامین رشید'' اور ''خنداں'' سے اس دعوے کے ثبوت میں مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں:

''فلسفی نے کہا، اگر عالم تمام حلقۂ دام خیال ہے تو پھر قطعیت کیسی اور کہاں۔ شاعر نے جواب دیا کیا خوب، فلسفے کی گمراہی کو آپ شاعری کی محرومی سمجھتے ہیں۔ فلسفی بولا، گمراہی اور محرومی پر میاں آخرت میں بحث کرنا میرے نزدیک یہ کچھ زیادہ مفید مشغلہ نہیں ہے۔ شاعر نے جواب دیا بالکل صحیح لیکن اس کے دلچسپ ہونے میں کیا کلام ہے۔ لیکن دیکھو تم الفاظ کی گرفت کر کے حقیقت سے گریز کرنا چاہتے ہو۔ دنیا میں حقیقت صرف ایک ہے اور الفاظ اور فلسفیوں کی تعداد بے شمار، بحث، حقیقت سے کرنا پڑے گی۔ میاں جن بزرگ سے سابقہ پڑے گا انھوں نے صرف حقیقت کی ذمہ داری لی ہے، الفاظ کے بارے میں تو کہا جا سکتا ہے کہ صرف ہماری نارسائیوں کے مظاہر ہیں۔''

....

''اپنی ذاتی اغراض کے لیے کانفرنسوں اور کمیٹیوں کا انعقاد کیا
جاتا ہے اور بلند بانگ دعوے کیے جاتے ہیں کہ ان کا انعقاد قومی مفاد
کی غرض سے ہے، یہی حال کونسلوں کا ہے۔ فلاح و بہبود کے مقاصد
پس پشت ڈال دیے جاتے ہیں اور سارا زور شخصی نفع پر ہوتا ہے۔ یہ
کمیٹیاں بناتی نہیں، بگاڑتی ہیں۔ تعمیر نہیں، تخریب کرتی ہیں۔ صلح
کرانے کے لیے بیٹھتی ہیں مگر جنگ کا پیش خیمہ ہوتی ہیں۔ یہ کہتی کچھ
ہیں، کرتی کچھ ہیں۔ ان کے بلند بانگ دعوے کھوکھلے ہوتے ہیں۔
وطن یا قوم سے محبت نہیں بلکہ ساری محبت خود اپنی ذات یا اپنے اعزاء
و اقربا سے ہوتی ہے۔ یہ کمیٹیاں صرف 'چوں کہ' اور 'چنانچہ' کر کے ختم
ہو جاتی ہیں۔ ممبران کے دلوں میں کچھ ہوتا ہے، زبان پر کچھ اور۔ یہ
ہمارے سماجی اور سیاسی نظام پر ایک زبردست اور کاری طنز ہیں۔''

پروفیسر اسلوب احمد انصاری نے لکھا ہے: ''یہ امر واقعی قابلِ افسوس ہے کہ 'مضامین رشید' کے بعد سے، جو بالکل ابتدائی زمانہ میں لکھے گئے تھے رشید صاحب کا مزاح نگاری کا فن برابر روبہ تنزل رہا ہے۔ حتیٰ کہ 'خنداں' میں وہ تقریباً ترقی معکوس کے درجے پر پہنچ گئے ہیں۔'' اس کے برعکس پروفیسر آل احمد سرور کا خیال ہے کہ ''ان کے یہاں صاف ایک ارتقا ملتا ہے۔'''' ''مضامین رشید'' اور ''خنداں'' کے مضامین زیادہ متنوع ہیں، دوسرے یہ کہ مزاح اور ظرافت کی چاشنی میں ''مضامین رشید'' کا دائرہ ''خنداں'' سے زیادہ وسیع ہے۔ ''مضامین رشید'' میں طنز گہرا اور ظرافت دقیع ہے۔ اس طرح دونوں کے اسلوب میں بھی یکسانیت نہیں ہے۔ ''مضامین رشید'' کے مطالعے سے ایک زیادہ طباع اور خلاق ذہن کا پتا چلتا ہے۔ ''مضامین رشید'' میں کہیں کہیں اندازِ بیان میں جزالت و ثقالت کھٹکتی ہے مگر جو صلابت، جدت اور ندرت ''مضامین رشید'' میں ہے ''خنداں'' میں اس کا پتا نہیں۔ رشید احمد صدیقی کے ہاں 'ارتقا' والی بات اس لیے سمجھ میں نہیں آتی کیوں کہ ارتقا، صرف سادہ اسلوب، عام فہم طنز یا مضامین کا نام نہیں ہے۔ تنوع کو ایک جامع و ہمہ گیر سیاق و سباق میں

دیکھا جائے تو تنوع نام ہے کیفیت، احساس اور لہجے کے درجات، نشیب و فراز اور اُتار چڑھاؤ کا۔ کیفیت، لہجے اور احساس کا یہ تنوع ادب کے لیے خاصا لازمی ہے اور پڑھنے والے کے لیے جذباتی آسودگی کا وسیلہ۔ تنوع کا یہی فرق ''مضامین رشید'' اور ''خنداں'' کا بنیادی فرق ہے۔

مرقع نگاری میں ''گنج ہائے گراں مایہ'' اور ''ہم نفسانِ رفتہ'' رشید صاحب کے عظیم الشان کارنامے ہیں۔ مرقع نگاری کے لیے موضوع سے مکمل مناسبت قائم کرنے کے لیے وہ اپنے اسلوب میں لچک پیدا کرتے ہیں۔ محمد علی کی انقلاب آفریں، جلیل القدر اور دیو پیکر شخصیت کے لیے جو اسلوب انھوں نے اختیار کیا وہ مولانا سید سلیمان اشرف یا مولانا ابوبکر محمد شیث فاروقی کی شخصیت کی مرقع نگاری سے میل نہیں کھاتا۔ اسی طرح ڈاکٹر ضیاء الدین کی تابناک شخصیت کو پیش کرنے کے لیے انھوں نے جو طرز اختیار کیا ہے، وہ اس سے مختلف ہے جو انھوں نے سید محفوظ علی بدایونی یا مولانا احسن مارہروی کے سلسلے میں اپنایا ہے۔ قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ اسلوب کی اس عدم یکسانیت کے باوجود ہر جگہ رشید احمد صدیقی کی جھلک صاف نظر آتی ہے۔ ان کے اسلوب کی دل کشی کا کمال یہ ہے کہ یہ مرقع نہیں پیش کرتی بلکہ نئے کرداروں کی تخلیق کرتی ہے۔ ''کندن'' کی معمولی شخصیت کو انھوں نے اپنے اسلوب کی سحر طرازی سے غیر معمولی اور لافانی بنیاد ہے:

> ''اختیارات کا قاعدہ یہ ہے کہ وہ کہیں کسی کو تفویض کیے جاتے ہیں، بعض لوگ جوڑ توڑ سے حاصل کرتے ہیں۔ کچھ لوگ ایسے بھی ہوتے ہیں جو بزمِ مے میں کوتاہ دستی کے قائل نہیں ہوتے، بلکہ خود بڑھ کر ہاتھ میں اٹھا لیتے ہیں تو مینا انھیں کا ہوجاتا ہے، لیکن کہیں کہیں ایسے اشخاص بھی ملتے ہیں جن کی طرف اختیارات خود کھنچے چلے جاتے ہیں۔ جیسے پانی نشیب کی طرف مائل ہوجاتا ہے۔ ان ہی میں سے ایک کندن تھا... آج کی دنیا میں یہ بات خاص طور پر دیکھنے میں آتی ہے کہ وہ اتنی دیر تک نئی نہیں رہتی جتنی جلدی پرانی ہوجاتی ہے۔ یہ

سائنس کے نت نئے انکشافات اور ایجادات کا کرشمہ ہے۔ پرانی دنیا میں زیادہ دیر تک پرانی بنے رہنے کی صلاحیت تھی۔ پرانی دنیا کی یہ بات قابلِ فخر ہے یا نئی دنیا کی اس پر یہاں پر کون کی قید سے آزاد ہوتی ہیں۔ ایسی ہی ایک شخصیت 'کندن' کی تھی۔''

اس اسلوب میں دھیماپن، نرمی، سکون آفریں کیفیت اور ٹھہراؤ ہے۔ کندن کی شخصیت کو اجاگر کرنے کے لیے یہی اسلوب زیب دے سکتا تھا۔ لان جائی نس نے لکھا ہے کہ ''اسلوب کے شکوہ میں ایک پرشکوہ شخصیت کا عکس جلوہ ریز ہوتا ہے۔'' رشید احمد صدیقی نے مولانا محمد علی، مولانا آزاد، سید سلیمان ندوی اور مولانا سلیمان اشرف کے انداز خطابت کا جو نقش پیش کیا ہے۔ اس میں ان چاروں کی الگ الگ شخصیت جلوہ فگن ہے۔ ان کی تصویروں میں مصنف نے لفظوں اور جملوں سے رنگ بھرا ہے۔ یہ رنگ کہیں گہرا ہے کہیں کم گہرا اور کہیں ہلکا۔ شخصیت میں اگر ولولہ، طنطنہ اور ہمہمہ ہے تو یہی اسلوب میں کھنچ کر آ گیا ہے۔ اگر بلند قامت شخصیت آسمان کی طرح جھکی ہوئی ہے تو اسلوب میں بھی ایک موقر سنجیدگی پیدا ہوگئی ہے:

''(محمد علی) کس بلا کے بولنے اور لکھنے والے تھے۔ بولتے تو معلوم ہوتا بوالہول کی آواز اہرامِ مصر سے ٹکرا رہی ہے۔ لکھتے تو معلوم ہوتا کرپ کے کارخانے میں توپیں ڈھل رہی ہیں۔ یا پھر شاہ جہاں کے ذہن میں تاج کا نقشہ مرتب ہو رہا ہے۔ میں نے ان کو اسٹیج پر بولتے ہوئے سنا ہے اور محمد علی کو داد دینے سے پہلے انیس کو داد دی ہے:

ضیغم ڈکارتا ہوا نکلا کچھار سے

اسٹیج پر محمد علی جس طرح جھومتے، بل کھاتے، جس کڑک، تڑپ، غریو اور غلبہ سے بولتے وہ بہتوں نے دیکھا ہوگا۔ وہ بولنے میں تلوار اور گرز دونوں سے کام لیتے۔ وہ ہر حربے کا جواب صرف اپنی تقریر سے دے سکتے تھے۔''

''مولانا (آزاد) دہلی کی جامع مسجد میں تشریف لائے..... پھر جیسے بوڑھے سردار کی شریانوں میں خون کے ساتھ عزیمت اور حمیت کے شرارے کوندنے لگے ہوں لیکن اپنے وقار پر قابو رکھتے ہوئے جوان کا ہمیشہ سے وطیرہ رہا ہے۔ بولنا شروع کیا... جامع مسجد کی اس تاریخی تقریر سے مسلمانوں کے حوصلے بندھے، خوف و مایوسی کی تاریکی چھٹنے لگی اور ایسے معلوم ہونے لگا جیسے زلزلے کے بعد زمین کی شکست وشکن میں ہمواری اور زمین پر بسنے والوں کے پاؤں میں استقامت آگئی ہو، کسے معلوم مولانا اُن کی تقریر اور اس مجمع کے ہلکے گہرے نقش جامع مسجد کے سنگ وخشت، سقف و در، مینار و محراب، نقش و نگار میں کس نامعلوم طریقے سے پیوست یا مرتسم ہو گئے ہوں اور خدا ہی جانتا ہے کہ قوم کی تقدیر میں ان کی بازگشت کب اور کس طور پر سنائی دے۔''

....

''مولانا سید سلیمان ندوی کی آواز میں اتار چڑھاؤ نہ ہوتا، چہرے پر جذبات کی دھوپ چھاؤں طاری نہ ہونے دیتے، ہاتھ پاؤں نہ پٹکتے نہ پھینکتے، کوئی بلند یا بلیغ فقرہ کہہ کر اس کے متوقع نہ رہتے کہ حاضرین سے شور تحسین اٹھے، جیسا کہ اکثر لوگ کرتے ہیں۔''

مولانا سلیمان اشرف کی تقریر کے بارے میں لکھتے ہیں:

''آواز میں کڑک اور لچک تھی، دھمک بھی۔ خطابت پر آتے تو معلوم ہوتا صفیں اُلٹ دیں گے، نماز پڑھاتے تو معلوم ہوتا کہ خدا کا کلام دوسروں کو پہنچانے میں اپنی اور اپنے ملک دونوں کی عظمت کا احساس ہے۔''

مجموعی طور سے انتخاب الفاظ، شائستگی اظہار اور جملوں کا اہتمام وانصرام رشید صاحب کے اسلوب کو شگفتہ بنا دیتے ہیں۔ ان کی ظرافت متانت آمیز اور باوقار ہے۔ ان تحریروں

میں ایک رکھ رکھاؤ اور تہذیب ہے۔ اس کا اثر یہ ہے کہ جہاں انھوں نے تکلف اور تصنع سے کام لیا ہے وہاں بھی تصنع کا گمان نہیں ہوتا۔ ان کا فارسی ادب کا اچھا مطالعہ ہے۔ رشید صاحب چوں کہ لفظوں کی نفسیات پر گہری نظر رکھتے ہیں اس لیے فارسی اور عربی کی آمیزش ان کی تحریروں میں اس انداز سے ہوتی ہے کہ ان کی موجودگی فطری معلوم ہوتی ہے۔ ان کا اسلوب ایجاز اور اختصار کا اسلوب ہے۔ سادگی میں رنگینی اور بے ساختگی میں کفایت پسندی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کا انداز کہیں سوقیانہ ہے نہ تحریر میں ڈھیلا پن۔ رشید صاحب کے مزاج میں بلا کی شوخی تھی اور سنجیدگی بھی۔ اسی کا عکس ان کی تحریروں میں بھی ہے۔ ان کا اسلوب شائستگی اور شگفتگی کا مرقع ہے۔ رشید احمد صدیقی نے اردو فارسی شعروادب، انگریزی ادب، تاریخ فلسفہ، الہیات، سماجیات سب سے فائدہ اٹھایا ہے اور اس صلاحیتِ اخذ واکتساب کو ان کے اسلوب کی ایک ایک ادا میں دیکھا جا سکتا ہے۔ جس نثر کے معمار رشید صاحب ہیں تاریخی اعتبار سے اس کی ابتدا سرسید، حالی اور شبلی سے ہوتی ہے۔ وہ ابوالکلام آزاد، سجاد انصاری، مہدی افادی اور خواجہ حسن نظامی، سب سے متاثر ہوئے مگر ان کے ایک ایک لفظ پر ان کی توانائی فکر اور ندرتِ اظہار کی چھاپ ہے۔ کسی ادیب کی عظمت کا اندازہ اس امر سے بھی کیا جا سکتا ہے کہ اس کی تحریروں نے اپنے معاصرین نیز آنے والی نسل کو کس حد تک متاثر کیا ہے۔ رشید صاحب کی انشاپردازی نے اپنے ہم عصر ادیبوں کو بھی متاثر کیا ہے اور بعد میں آنے والی نسل کو بھی مگر ان کے اسلوب کا تتبع ناممکن ہے، یہی رشید صاحب کے اسلوب کی انفرادیت ہے۔ ان کا اسلوب ان کی شخصیت اور ان کی شخصیت ان کا اسلوب ہے۔ رشید احمد صدیقی اپنے طرز اور اسلوب کے موجد بھی ہیں اور خاتم بھی۔

●●●

شمس الرحمٰن فاروقی کے شعری مجموعہ ''آسماں محراب'' کے داخلی زاویے

اردو کی ادبی دنیا کے نامور دانش ور، مستند تنقید نگار، اعلیٰ پائے کے ناول نگار، مترجم، علم و فضل سے بہرہ ور، کامیاب مدیر، معتبر تخلیق کار، ہمہ گیر شخصیت کے حامل، شعر و سخن کے نکات و رموز سے آشنا شمس الرحمٰن فاروقی کی شعری تخلیق کا مجموعہ ''آسماں محراب'' سامنے ہے۔ مجموعۂ کلام کا عنوان، جو خود ایک شعری استعارہ ہے، تخلیق کار کی ذہنی کائنات کا پرتو ہے۔ فاروقی صاحب کے فکر و فرزانگی اور وسیع العلمی کے بیکراں آسمان کی محراب میں ایک زائر کی حیثیت سے داخل ہونے کا شرف ملا۔ فی الفور میرے ذہن میں ٹینی سن کی مشہور و معروف نظم Ulysses کی گونج پیدا ہوئی جہاں محراب کا سراب نظم کے Persona کو سعیٔ مسلسل اور سفرِ ناتمام کی طرف اُکساتا رہتا ہے تا آنکہ سکوت کا سمندر اپنی آغوش میں لے لے۔ یہ لاعلمی کے ریگ زار سے حصولِ علم کی تشنگی کی طرف ایک مہمیز بن کر زندگی کی روانی اور انسانی زندگی کے اختصار کی معنویت کو آشکار کرتی ہے:

Yet all experience is an arch wherethrough
Gleams that untraveled world, whose margin fades
For ever and for ever when I move.

فاروقی صاحب بھی حصول علم کی نہ بجھنے والے پیاس کے کاسہ بردار نظر آتے ہیں، وہ بھی علم کی بیکراں وسعتوں میں پھیلے ہوئے آسمان میں حاصل علم کو محض ایک ایسی محراب تصور کرتے ہیں جو سفر کے ساتھ ساتھ اوجھل ہوتی رہتی ہے اور ایک نئی محراب نمایاں ہوتی رہتی ہے۔ گویا علم کی بیکراں وسعتوں میں مسلسل سفر فاروقی کی زندگی کا بیش قیمت وظیفہ ہو۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے To know the unknown کی تڑپ فاروقی صاحب کی سرشت میں پیوست ہے، وہ ایک ایسا حریص دل ہے جس کو کبھی سیری حاصل نہیں ہوتی۔

فاروقی کے مطالعے کی وسعت کا ہلکا سا اندازہ بہ آسانی ان حواشی سے لگایا جاسکتا ہے جو اس شعری تخلیق کا ناگزیر حصہ ہیں جہاں مشرق و مغرب کے نمائندہ فن کاروں کی شان دار گیلری قاری کا استقبال کرتی ہے۔ ہارڈی، اکبرالہ آبادی، فیض احمد فیض، سعدی، فیضی، شیکسپیئر، بوعلی سینا، غالب، سرمد شہید، قرآن پاک، اقبال، مولانا روم، ٹیڈ ہیوز، بادلیر، خاقانی، میر سید یوسف علی شاہ چشتی نظامی، ناسخ، نیوٹن، آئن سٹائن، برٹرنڈ رسل، محمد موسیٰ الخوارزمی، سینٹ جان آف دی کراس جیسے عظیم مفکرین، فلاسفر، شعراء اور سائنس دانوں کی بصیرت و دانش کے اکتساب و انجذاب کا بین تاثر ابتدائی تینوں ابواب میں نمایاں ہے۔ یہ وہ چراغ ہیں جنھوں نے فاروقی کے تخلیقی ذہن کی راہ داریوں میں ان کی رہنمائی کی ہے یا یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ فاروقی کے فکر کی پرواز ان بلندیوں کو چھورہی تھی جہاں فکر کے عظیم خزانے موجود تھے۔

اس شعری مجموعے کی ابتدا ''نامکمل سوانح حیات'' کی مسلسل آزاد نظم سے ہوتی ہے جو تین ابواب پر مشتمل ہے۔ ہارڈی کی فکری کائنات جو قنوطیت کی تاریکیوں میں ملفوف ہے اور جس کی وجہ خدا کے وجود کی تکفیر ہے۔ خدا کے وجود کا احساس انسانی زندگی میں اُمید کے چراغ روشن رکھتا ہے۔ یہ نظم ہارڈی کے اسی خدا کے عدم وجود کے تصور سے شروع کی گئی ہے جس کی بنیاد وہ ذہن ہے جو ''اسیر دام تعقل اور قتیلِ منطق و فکر'' ہے۔

یاس و نومیدی کے بیکراں جنگل میں امید کی کرن ذات باری تعالیٰ کے وجود کا احساس ہے، کیوں کہ امید کا عنصر انسانی خمیر میں غیر معمولی قوت کا خزانہ ہے جیسے عالمِ نزع میں کورامین کا انجکشن۔

دانش وری کی ابتدا ہمیشہ لا الٰہ سے ہوتی ہے اور ذہنی تلاطم کے عظیم سمندر سے گزرنے کے بعد انتہا الا اللہ پر ہوتی ہے جس کو اقبال دانش برہانی سے منسوب کرتے ہوئے دانش نورانی کی جانب متوجہ کرتا ہے جہاں تشکیک و تامل کی گرد آہستہ آہستہ چھٹ جاتی ہے اور پھر آئینے پر عکس جمال اُبھر آتا ہے۔

فاروقی کی نامکمل سوانح حیات کے تینوں ابواب اسی ذہنی کش مکش کا پرتو نظر آتے ہیں کیوں کہ ابھی ایک سانحہ باقی ہے جب ذہن کو کسی منطقی دلیل کی حاجت نہیں ہوگی۔

Catharsis ہی وہ Process (طریقۂ کار) ہے جو Realisation کی طرف رہنمائی کرتا ہے۔ جب متضاد افکار و نظریات باہم متصادم ہوں اور منطق و فکر کی یلغار ہو تو علم کے سمندر میں تموج پیدا ہوتا ہے، لہروں کی بلندی و پستی عروج و زوال سے گزرتی ہے اور انسان کے بطون کی harmony ان لہروں کے رحم و کرم پر ہست و نیست کے گرداب میں چکر لگاتی رہتی ہے۔

فاروقی کی یہ نظم (نامکمل سوانح حیات) جس میں تشویق و تشکیک کا خوب صورت آمیزہ موجود ہے ایک انداز کی حمدیہ شاعری کہی جا سکتی ہے جس کا شاعر خدائے واحد کے وجود کی منطقی تلاش میں سرگرداں ہے۔

”اکیلا یہاں میں، مرا ذہن اور روح کی تاریک رات
کہاں سے انوکھی اداسی یہ اٹھی ہے
جیسے سمندر کی لہریں بلندی سے بہتی ہوں
عریاں سیہ رنگ چٹان پر....“

”نیازم نہ ماند از عطامی گریزم“ پوری نظم ایک گہری تشویش کی نمائندہ ہے جس میں نظم کے Persona کے کرب و بے چینی کا داخلی اظہار عقل کی سطح پر سوالات کی بوچھار سے ہوتا ہے۔ اس کیفیت کا خوب صورت نتیجہ ٹینی سن نے اپنی طویل نظم 'In Memoriam' میں ان الفاظ میں پیش کیا ہے:

There lives more faith in honest doubt.

Believe we then in half the creeds.

''قصیدۂ شہر آشوب'' اس مجموعۂ شعری کی دوسری اہم نظم ہے جو ۶۵ر اشعار پر مشتمل ہے اور جس کے حواشی میں فاروقی خود رقم طراز ہیں کہ: ''یہ نظم اپنے زمانے کا شکوہ تو ہے ہی لیکن جرأت کی شہر آشوب کو اور ہجو کی صنف کو خراج عقیدت بھی ہے۔ جرأت کا تتبع کرتے ہوئے میں نے اس شہر آشوب کے ہر شعر میں کم از کم ایک جانور کا نام لیا ہے۔ نظم میں رعایتیں اور دوسرے تلازمے بھی بہت ہیں۔''

یہ نظم یقیناً ایک قابل قدر شعری تجربہ ہے جو علم الحیوانات پر غیر معمولی دسترس اور فن پر قدرت کا بہترین تلازمہ ہے اور ساتھ ہی ساتھ حیوان مطلق کے مسائل کا شعری رابطہ حیوان ناطق کی سرشت میں تلاش کرنے اور منظر عام پر لانے کی انتہائی دل کش اور فن کارانہ کاوش ہے۔ شہر آشوب میں شاعر کے محسوسات و مدرکات فن کے اعجاز میں اس طرح تحلیل ہو گئے ہیں کہ وقت اور زمانے کی پابندی اور حد بندی کے حصار میں مقید نہیں ہو سکتے بلکہ Theme کی آفاقیت اور فنی صلابت (Treatment) نے نظم کو ہر دور کے لیے ایک آئینہ عصر بنا دیا ہے۔

اس شعری مجموعے میں ایک Segment ان نظموں کا بھی ہے جن کو دوسری زبانوں سے ترجمہ کیا گیا ہے۔ دراصل جب کوئی تخلیقی ذہن شعری ترجمے کی طرف مائل ہوتا ہے تو ''شعروں کے انتخاب نے رسوا کیا مجھے'' کے بہ قول کسی بھی نظم کا انتخاب شاعر کی ذہنی کائنات یا فطری جبلت کے شعوری رجحان سے تحریک پاتا ہے اور اس طرح شاعر کے ذہنی افق سے بھی آشنائی ہو جاتی ہے اور اس کے علمی کینوس کا بھی اندازہ ہو جاتا ہے۔ اس مجموعے میں مختلف مغربی شعرا، جیسے پال ایلوار، ولیم بلیک، پشکن، پوپ، رابرٹ گریلی، میروسلاد ہولب، جان کیٹس، جوزف براڈسکی، ڈی۔ ایچ۔ لارنس وغیرہ کے علاوہ میرزا بیدل، حافظ کے ساتھ ساتھ چینی، یونانی، انڈونیشیائی اور عربی زبان کے شعرا کی نظموں کو جو انگریزی میں دست یاب تھیں اردو نظموں میں نہایت فصاحت کے ساتھ منتقل کیا ہے۔

کیا ہی اچھا ہوتا کہ ان تراجم کے ساتھ Orignal نظمیں بھی شامل ہوتیں۔ بہر حال یہ تراجم شعوری تربیت کدے کے عکاس ہونے کے ساتھ الفاظ و ہیئت کے انصرام و اہتمام کے شاہد بھی ہیں۔

ان تراجم کے بعد کا سیکشن رباعیات وقطعات کے لیے مختص کیا گیا ہے۔ اہل علم واقف ہیں کہ رباعیات وقطعات فن شاعری کی کسوٹی ہیں جو فنی التزام اور عروضی پیمانوں کے احترام کا تقاضا کرتی ہیں یہاں بھی فاروقؔی صاحب نے اپنی ہنرمندی اور فن کاری کے نشانات ثبت کیے ہیں، خاص طور سے تضمینی رباعیات جو فلسفۂ حیات وممات سے لبریز ہیں اور یقیناً شاعر کی ذہنی اور تخلیقی بوقلمونی کا ایک نیا باب وا کرتی ہیں۔ شیخ فخر الدین عراقی، شیخ فریدالدین عطار، استاد ابوالفرج رونی، شیخ ابوسعیدابی الخیر، مولانا صوفی مازندرانی، میرزا عبدالقادر بیدلؔ جیسے صاحب کشف وبصیرت کے کلام بلاغتِ نظام سے وابستگی فاروقی کے عرفان کی ایک اور جہت کی نشان دہی کرتی ہے۔ ہر رباعی مضمون کی مناسبت سے انتہائی بلیغ وفصیح زبان میں تراشی گئی ہے جس کی اپنی انفرادی قدر وغایت مستحکم ہے۔ اس کے علاوہ فارسی زبان میں تاریخ وفات کے قطعات کی تخلیق میں ایک قادرالکلام شاعر کی مانند پوری عالمانہ مہارت اور فن کارانہ چابک دستی کا بین ثبوت ملتا ہے اور کیوں نہ ہو جب کہ ''ہاتف گفت تو کہ باشی ذوفنون زیرک عقیل۔''

اس کے بعد آزاد نظموں کا ایک آئینہ خانہ ہے جس میں علامات، استعارات، پیکرتراشی جیسے آلات کا استعمال کرتے ہوئے نہایت دیدہ ریزی سے خیال کے نظام کو نظموں میں تراشا گیا ہے۔ خاص طور سے نعت رسولؐ، ثلاثی اور آزاد نظم کافی متاثر کرتی ہیں کیوں کہ یہاں روایت سے زیادہ خلوص کا جذبہ کارفرما نظر آتا ہے۔ ہر نظم تجربات داخلی کا ایک استعارہ ہے جو لفظوں کے مخملیں پروں پر ہر سمت محوِ پرواز ہے۔

''آسماں محراب'' میں کل ۴۳ عدد غزلیں ہیں۔ ان میں نیلی، پیلی، کالی، آزاد غزلیں نہیں ہیں۔ یقیناً فاروقؔی اسے تضیع اوقات سمجھتے رہے ہوں گے یا سعیِ رائیگاں (Exercise in futility)۔ یہی نہیں بلکہ جدیدیت کے یلغار کے زمانے میں لسانی

شکست و ریخت یا نئے لب و لہجے کے نام پر فاروقی نے غزلوں کا ڈھیر نہیں لگایا اور اپنی شاعری کو کسی بھی غیر شاعرانہ رویّے سے محفوظ رکھا۔ غزلوں میں کلاسیکی نظم و ضبط، ٹھہراؤ، کفایت لفظی اور طرزِ اظہار میں غیر معمولی متانت ہے۔ فاروقی کی غزلوں میں سنجیدہ جدید شعرا کی طرح ایسی ترکیب سازی کا عمل ہے جو سامع کے لیے قطعاً ناگوار نہیں اور ان میں 'اردو پن ہے' مثلاً ہوائے ہنر، شیشۂ مہتاب، اخترِ خوش خو اور گہر شام رنگ وغیرہ۔ فاروقی کی شاعری جدیدیت اور کلاسیکیت کا خوش گوار آمیزہ ہے۔ کلاسیکیت پسندی کا واضح ثبوت غالبؔ کا پرستار اور میرؔ کا عاشق ہونا بھی ہے۔ میرؔ کی شاعری ایک مجروح دل کی سرشاری کا استعارہ ہے اور یہ استعارہ معانی و مفاہیم کی تصاویر کا حیرت خانہ۔ فاروقی کی شاعری ایک حساس دل اور بیدار مغز کی نمو پذیری، زرخیزی اور مہم جوئی کا طلسماتی نگار خانہ۔ میرؔ کی شاعری کا محرک دل ہے، فاروقی کی شاعری کا محرک دماغ۔ دل و دماغ کی یک جائی کا نام غالبؔ کی شاعری ہے۔

اگر فاروقی جدید ہیں تو زبان کی تراش خراش اور اپنے فکری زاویے کے لحاظ سے۔ ان کی غزلوں میں روحِ عصر تھرتھرا رہی ہے۔ لب و رخسار اور خمِ کاکل نہیں بلکہ انھوں نے اپنے دور کی حسیّت کو اپنے وجود میں جذب کیا ہے۔ اپنے عہد کے آشوب کو بڑی فن کارانہ ہنرمندی کے ساتھ پیش کیا ہے، وہ ہمیں ایک مہیب، بھیانک، پُرآشوب اور ڈراؤنی دنیا کی سیر کراتے ہیں۔ شاعر کا کمال یہ ہے کہ جس فضا کی وہ سیر کر رہا ہے اور کرا رہا ہے وہ تو کثافت اور آلودگی سے بھری پڑی ہے مگر اسے دکھانے کے لیے جو آکہ' کار استعمال کر رہا ہے وہ بے حد درجہ دل کش۔ فاروقی اس لحاظ سے بھی جدید ہیں کہ ان کا شعری ڈکشن نئے رنگ و آہنگ کے پیرہن میں ملبوس نظر آتا ہے۔ فاروقی کی یہ لحن طرازی اجتماعِ ضدین کا مرکب ہے، تلخ اور شیریں، کرخت اور سریلی۔

راقم الحروف کو اس امر سے اتفاق نہیں ہے کہ فاروقی نے بیدلؔ یا غالبؔ کا تتبع کیا ہے۔ فاروقی کو محض اس لحاظ سے ان شعراء سے مماثلت ہے کہ ان کی طرح فاروقی بھی علوئے تخیل میں اپنا ثانی نہیں رکھتے۔ رہی پیچیدگی اور تہہ داری تو اس کا سبب فاروقی کے

تخیل کی نادرہ کاری اور کتاب و کائنات کا وسیع و عمیق مطالعہ ہے۔ شاعر کی فکرِ رسا استعاروں، کنایوں اور ابہام کے نازک پردوں میں ملفوف ہو کر صفحۂ قرطاس پر اپنا رنگ دکھاتی ہے۔

جذب دروں کی دھیمی دھیمی نرم آنچ میں بتدریج پگھلتی ہوئی تجرباتی کیفیت جب لفظوں کے خدو خال میں ڈھلتی ہے تو غزل اپنا سانچہ تیار کرتی ہے تاکہ اس پُر اسرار کیفیت کو مکمل احتیاط کے ساتھ قاری تک پہنچا سکے۔ بلاشبہ ''آسماں محراب'' میں ایسی فقید المثال غزلیں ہیں جن میں فکری تنوع ہے اور کیفیت کی دھوپ چھاؤں بھی، مثلاً یہ تاب وتب، یہ ہوائے ہنر اسی سے ملی/ آگ نے دل کو دھو دیا، آنکھ نے اشک پی لیے/ ٹھنڈی ہوا میں پھیلی وہ خوشبو گریزپا/ کھلا کر گلِ تر بنایا مجھے/ مرا یہ شعر بالآخر تجھے اپنی خبر دے گا/ بے جنوں عقل کا سودا نہیں ہوتا کہ نہ ہو/ وغیرہ۔

فاروقی کئی زبانوں کے ماہر ہونے کے ساتھ ساتھ اردو شاعری کے تمام رموز و نکات کے علاوہ عروض کی فنی نزاکتوں سے پوری طرح واقف ہیں۔ تنقیدی بصیرت اور تخلیقی قوت کا ایسا حسین امتزاج اور خوب صورت آہنگ شاذ و نادر ہی کسی شخصیت میں ڈھلتا ہے۔ فاروقی کی Versatility یقیناً قابلِ رشک ہے:

شاعری کیا ہے امینؔ اشرف، نوائے ''برگِ نے''<br>''عشق نامہ'' بھی، ''غزل بھی''، ''آسماں محراب'' بھی

(بہارِ ایجاد)

●●●

اقبال: شخصیت اور شاعری

'اقبال: شخصیت اور شاعری' رشید احمد صدیقی کے ان مضامین کا مجموعہ ہے جو انھوں نے مختلف مواقع پر اقبال کی شخصیت، سوانحی حالات اور علمی و ادبی حیثیت کے بارے میں لکھے تھے۔ رشید احمد صدیقی مرحوم اپنی شگفتہ و بے ساختہ نثر اور اپنے مخصوص اسلوبِ نگارش کے سبب اردو کے بزرگ انشا پردازوں میں قدر کی نگاہ سے دیکھے جاتے تھے۔ رشید صاحب شعر و ادب کے فطری ذوق کے ساتھ فارسی اور اردو کی شعری روایت کا جو شعور رکھتے تھے وہ بہت کم ادیبوں کے حصے میں آیا۔ اس سے ذرا اور گہرائی میں جایئے تو آپ کو اندازہ ہوگا کہ رشید احمد صدیقی صرف مجرد ادب اور ادبی روایت کے دل دادہ اور واقف کار نہ تھے بلکہ ان کے نزدیک ادبی اقدار زندگی کی مثبت اور صالح انداز سے مستفید ہوتی ہیں، اس لیے انھوں نے کبھی ادب اور زندگی کی ثنویت کی بات نہ کی۔ وہ زندگی کو ایک کل اور ادب کو زندگی کے من جملہ اجزا میں سے ایک اہم جزو گردانتے تھے۔

'اقبال: شخصیت اور شاعری' پر اظہار خیال کرتے ہوئے، مجھے اس تمہید کی ضرورت اس لیے پیش آئی کہ ان معروضات کو پیش نظر رکھے بغیر رشید احمد صدیقی کے تنقیدی افکار کو نہ تو سمجھا جا سکتا ہے اور نہ عام اور مروجہ تنقیدی افکار سے رشید صاحب کی تنقید کی انفرادیت کا ادراک ممکن ہے۔ اس کتاب میں اقبال سے متعلق متفرق مضامین شامل ہیں۔ اگر آپ ان

مضامین کو اقبال کی شخصیت اور شاعری کے خانوں میں تقسیم کرنا چاہیں تو ایک مضمون بیادِ اقبال، شخصیت پر تحریر کیا ہوا مضمون قرار پائے گا اور باقی سارے مضامین شاعری اور فکر کے خانے میں رکھے جائیں گے۔ اگر آپ فکر اور فن کی دوسری تقسیم کرنا چاہیں جب بھی آپ کو ان مضامین میں اقبال کے افکار کی طرح ان کی فنی قدر و قیمت پر رشید صاحب کے اہم، معنی خیز اور تنقیدی نوعیت کے خیالات سے بھی سابقہ ہوگا۔ اس مجموعہ میں شامل مضامین کی تقسیم اور تقسیم کی ضرورت مجھے اس لیے محسوس ہوئی کہ آج کے نقاد عموماً اس بات کا شکوہ کرتے نظر آتے ہیں کہ اقبال کی شخصیت اور افکار پر تو بہت کچھ لکھا گیا ہے مگر ان کے فن یا شعری قدر و قیمت پر لکھی جانے والی تحریروں کا تناسب بہت کم ہے۔ مجھے یہ کہتے ہوئے حیرت آمیز مسرت ہوتی ہے کہ رشید صاحب نے آج سے بہت پہلے اس ضرورت کو محسوس کیا تھا اور اقبال کے انتقال کے بعد ہی نہیں بلکہ ان کی زندگی میں بھی جو مضامین لکھے ان میں شاعری کی شعری قدر و قیمت اور فنی حیثیت کو بھی اپنی تحریر کا موضوع بنایا۔ ان معروضات کی روشنی میں اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ رشید صاحب کو اقبال کے ان معدودے چند نقادوں میں شمار کیا جانا چاہیے جنھوں نے اقبال کا مطالعہ صرف کسی ایک جہت یا محدود زاویۂ نظر سے نہیں کیا بلکہ شخصیت، فکر اور فن تینوں کے آمیزے سے جس اقبال کی تشکیل ہوتی ہے وہی اقبال ان کے تنقیدی اظہار کا موضوع بنا ہے۔

اس کتاب میں شامل پہلا مضمون بیادِ اقبال ۱۹۳۸ء میں اقبال کی وفات کے بعد لکھا گیا تھا۔ یہ مضمون جامعہ ملیہ اسلامیہ کے قلمی رسالہ 'جوہر' میں اسی سال منظرِ عام پر آیا تھا اور اس مضمون کو اس وقت کے اہلِ علم لوگوں میں خاصی مقبولیت حاصل ہوئی تھی۔ یہ مضمون بعد میں بعض دوسرے رسائل میں بھی نقل ہوا۔ اس مضمون کی بنیاد اقبال سے مضمون نگار کے ذاتی مراسم، اقبال کی شخصیت سے بے پناہ جذباتی تعلق اور ان کے بارے میں مضمون نگار کے نجی تاثرات پر قائم ہے۔ جذبہ کی آمیزش نے اس مضمون کو محض سوانحی نوٹ کے بجائے ایک تخلیقی شان عطا کردی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ اس مضمون میں مضمون نگار کے اس خونِ جگر کی بھی آمیزش ہے جس کے بغیر بہ قول اقبال سارے نقش ناتمام اور سارے نغمے سودائے خام

بن کر جاتے ہیں۔ اس مضمون کے مطالعہ سے اقبال کی گھریلو زندگی، پسند و ناپسند، مذہب سے غیر معمولی وابستگی اور ان کی شاعری کے محرکات سے متعلق بہت سے ایسے نکات سامنے آتے ہیں جن تک ہم خلیفہ عبدالحکیم کی 'فکر اقبال' اور یوسف حسین خاں کی 'روحِ اقبال' کے مطالعہ کے بعد بھی نہیں پہنچ سکتے تھے۔ 'پیامِ اقبال' کے عنوان سے اس کتاب میں دو مضامین شامل ہیں۔ دونوں مضامین اقبال کے بنیادی افکار کی تشریح و تعبیر کے طور پر لکھے گئے ہیں۔ رشید صاحب نے ان مضامین میں اقبال کی شاعری کی بنیاد پر ان فکری اور فلسفیانہ موشگافیوں کی تلاش و جستجو کی ہے جو شعری پیکر میں ادھر اُدھر بکھرے پڑے ہیں۔ خوشی کی بات یہ ہے کہ آج تک صرف اقبال کے نظریۂ خودی پر زور دینے والے تنقید نگاروں کے برخلاف رشید صاحب نے خودی کے ساتھ بے خودی کے تصور پر بھی بھرپور اظہار خیال کیا ہے اور رموزِ بے خودی کے حوالوں سے بتلایا ہے کہ وہ اقبال جسے صرف خودی کا علم بردار تصور کیا جاتا رہا ہے وہ ذاتی سطح پر خودی کا پیغام دینے کے ساتھ سماجی اور معاشرتی سطح پر اس خودی کو بے خودی کے تصور سے کیسے ہم آہنگ کرتا ہے اور بتاتا ہے کہ انفرادی انداز میں تشکیل پانے والی زندگی خودی اور تحفظ ذات سے تقویت پاتی ہے اور جب فرد کا تعین معاشرہ سے استوار ہوتا ہے تو وہ فرد معاشرے کے مفاد اور اغراض و مقاصد کے لیے کیوں کر بے خودی کا درس لینے پر مجبور ہوتا ہے۔ 'خودی' اور 'بے خودی' کے تصورات کے علاوہ رشید صاحب نے عالمی تحریکات سے اقبال کی واقفیت اور ان تحریکات کے پس منظر میں مسلم قوم کے کھوئے ہوئے اعتماد کو بحال کرنے کی کاوش پر بھی عالمانہ بحث کی ہے۔ اقبال کے عام نقادوں کے برخلاف رشید صاحب اس حقیقت سے بھی واقف ہیں کہ اقبال صرف شاعری نہیں کرتے تھے بلکہ مسلمانوں کے نشاۃ ثانیہ کی کوشش بھی کر رہے تھے اور اس کے لیے انھوں نے فلسفہ اور افکارِ عالم کی تاریخ کے ساتھ ان رجحانات پر غیر معمولی غور و خوض کیا تھا جو اسلام کی بڑھتی ہوئی رو سے مزاحم تھیں اور عالمی سطح پر اسلام کی بالادستی کے خلاف جدوجہد کر رہی تھیں۔ اس سلسلے میں رشید صاحب نے پان اسلام ازم، تحریک خلافت، عباسیوں کے عروج و زوال اور مشرق میں مسلمانوں کی مجہولیت اور اس کے اسباب پر

فاضلانہ نظر ڈالی ہے۔غزل سے متعلق مضمون میں اقبال کی غزل کے ارتقا پر تفصیلی بحث ملتی ہے اور داغ کے اثر اور اقبال کے اپنے اسلوب غزل کی شناخت کی کوشش بہت واضح طور پر دکھائی دیتی ہے۔ چھوٹا بڑا ہر شاعر ایک طرح کے تقلیدی دور سے گزرتا ہے۔ عظمت اور بلندی کے امکانات خود اچھے شاعر میں پوشیدہ ہوتے ہیں۔ کم تر درجے کا شاعر تقلید و تتبع میں اس طرح گم ہو جاتا ہے کہ اس کی آواز، آوازِ بازگشت معلوم ہونے لگتی ہے مگر بے چین طبیعت اور خلاق ذہن کے سامنے اس کے اپنے اندر پوشیدہ امکانات تقلید کی زنجیروں کو توڑ کر پھیل جاتے ہیں اور اس کی اپنی آواز فضا میں گونجتی ہوئی سنائی دیتی ہے۔ جب اقبال نے شاعری شروع کی تو داغ کی دھوم مچی ہوئی تھی، لیکن داغ اقبال کے لیے کوئی مستحکم اور پائدار ضمانت نہ تھے۔ داغ کی تقلید محض ایک شعلہ مستعجل تھی۔ اقبال نے اپنے اندر پوشیدہ امکانات کو ٹٹولا چنانچہ غالب کی طرح اقبال بھی اپنے کو اس تنگنائے میں دیر تک محصور نہیں دیکھ سکتے تھے۔ رشید صاحب کے نزدیک اقبال پر داغ کا صرف اتنا قرض ہے کہ انھوں نے داغ سے شاعری میں زبان کی اہمیت پہچانی، چنانچہ اقبال کی غزلوں کی لفظیات اپنے پیش رو شعراء کی زبان سے انقلاب آفریں حد تک مختلف ہے۔ اقبال نے غزل کی زبان کو نیا رنگ و آہنگ دیا اور اس کے مزاج کو اعلیٰ ترین صفات و خصوصیات سے روشناس کر دیا۔ ان کی غزلوں کی بلند آہنگی میں نظم کا ساز ور پایا جاتا ہے، لیکن یکسر نئی زبان اور نئے موضوعات کو برتنے کے باوجود اقبال کی غزلوں میں وہ ساری خوبیاں ملتی ہیں جو اچھی غزل کے لوازم ہیں۔ غزل میں اقبال کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے غزل کی بزمیہ کو رزمیہ کے درجے پر پہنچا دیا۔

اقبال اور غالب اردو کے وہ اعلیٰ مرتبت اور یگانہ روزگار شعراء ہیں جنھوں نے اردو زبان اور اردو شاعری کے وقار کو بلند کیا۔ دونوں کے دائرۂ ہائے کار مختلف ہیں۔ رشید صاحب نے، اقبال اور غالب والے مضمون میں بڑی شاعری کے نشانات سے بحث کیا ہے اور یہ کہ یہ دونوں جینیس شعراء کن سطحوں پر مطابقت و مماثلت رکھتے ہیں اور کس موڑ پر جدا ہوتے ہیں۔ اپنی بصیرت علم و آگہی، وجدان اور آفاقی شعور کی بدولت اقبال

غالب سے بہت آگے ہی نظر آتے ہیں، لیکن غالب سے اقبال نے جس قدر فائدہ اٹھایا ہے اس کی روشنی میں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اپنے مختلف و متنوع مضامین کے باوجود، اقبال کے سامنے غالب نہ ہوتے تو ہمارے سامنے اقبال، اقبال نہ ہوتے۔ ان اہم مضامین کے علاوہ کتاب میں اقبال سے متعلق مصنف کے دو متفرق خیالات بھی شامل ہیں جو ان کی دوسری تحریروں سے منتخب کیے گئے ہیں۔

رشید احمد صدیقی کی تنقیدوں میں ایک تخلیقی شان پائی جاتی ہے۔ اقبال کی وجد آفریں بلند آہنگی ہمیں مسحور کرتی ہے مگر موضوعات اور فلسفہ کی وجہ سے ہم جیسے ناشناسان اقبال کو اقبال فہمی میں دشواری ہوتی ہے۔ رشید صاحب کا اصل کارنامہ یہ ہے کہ 'اقبال: شخصیت اور شاعری' پڑھ کر نہ صرف یہ کہ ہم اقبال کی شخصیت سے رفتہ رفتہ مانوس ہو جاتے ہیں بلکہ اس سے اقبال شناسی میں بھی ہمیں مدد ملتی ہے۔

●●●

مجروح سلطان پوری کی غزل: حریر دو رنگ

قمر گونڈوی کی تصنیف ''مجروح سلطان پوری، فن اور شخصیت'' میری نظر سے نہیں گزری ہے۔ ممکن ہے کہ اس کتاب میں مجروح کی ابتدائی زندگی اور شاعری کے بارے میں بھی کچھ ہو۔ راقم الحروف ۶۔ ۷ سال کی عمر ہی سے ہائی اسکول پاس کرنے تک ٹانڈہ (فیض آباد) میں زیر تعلیم رہا۔ وہاں اس وقت مجروح کی شاعری اور اُن کے گیتوں کا طوطی بول رہا تھا۔ مجروح ٹانڈہ کے ایک عظیم الشان عربی مدرسہ 'کنز العلوم' میں محمود الٰہی زخمی کے ساتھ دینی تعلیم حاصل کر رہے تھے۔ وہاں شیخ الحدیث تھے محمود الٰہی کے والد مولانا علیم اللہ۔ زخمی اور مجروح میں بڑی گہری دوستی تھی۔ دونوں نے ساتھ ہی شاعری شروع کی تھی۔ دونوں کے تخلص میں بھی معنی کی یکسانیت ہے، میں نے دیکھا کہ جگر اور مجروح کے بعض اشعار گلی گلی میں لوگ گاتے پھرتے تھے۔ جگر کا مصرع ''ساقی کو باتوں باتوں میں بہلا کے پی گیا'' اور مجروح کا گیت ''گائے جا پپیہے گائے جا'' زبان زد عوام تھا۔ مجروح بہت خوش الحان تھے، جگر اور مجروح دو ایسے شاعر ہیں جن کا ترنم لاجواب تھا۔ پھر اچانک مجروح ٹانڈہ سے غائب۔ راقم الحروف تو بہت کم سن تھا، یہ نہیں معلوم کہ اس میں کتنی صداقت ہے، افواہ تھی کہ کسی معاشقہ کی بنا پر مولانا علیم اللہ نے ان کو اپنے مدرسہ سے چلتا کیا۔

عربی مدارس میں روایتاً شروع شروع میں فارسی پڑھائی جاتی ہے۔ گمان ہوتا ہے کہ مجروح کے اشعار میں فارسی آمیز خوش گوار تراکیب کا مصدر و مخرج عربی مدرسہ کی ابتدائی

تعلیم ہے، جہاں باقاعدہ فارسی زبان نصاب میں شامل تھی۔ مجروحؔ نے پھر تکمیل الطب کالج لکھنؤ میں داخلہ لیا اور طبابت بھی ان کی اچھی خاصی چلنے لگی مگر قدرت کو کچھ اور ہی منظور تھا۔ بمبئی کے کسی مشاعرہ میں انھوں نے اپنی سحر آفریں آواز اور مدھر گیت سے مشاعرہ لوٹ لیا اور پھر وہیں کے ہو رہے۔ فلموں کے لیے انھوں نے بہت دل پذیر اور خوب صورت گانے لکھے، کسی بھی فلم میں جوش کی سی برہنہ گفتاری اور آلودہ خیالی نہیں ہے جیسے ''پاپی جو بنا کا دیکھو اُبھار'' وغیرہ۔ فلمی گیتوں میں مجروحؔ نے تہذیبی رچاؤ اور ایک خاص معیار کو پیش نظر رکھا۔

مجروحؔ کے شعری مجموعہ 'غزل' میں بہ اعتبار تعداد بہت کم غزلیں ہیں۔ کیا اس کی وجہ فلموں کے لیے گانے لکھنے میں مصروفیت ہے یا ڈھلے ڈھلائے ترشے ترشائے ہوئے اشعار کے لیے بار بار نظر ثانی۔ غزلوں میں ہمواریت ہے، سوائے ان اشعار کے جہاں ہل بیل اور کارخانے اور جو کے دانے وغیرہ مخمل میں ٹاٹ کا پیوند معلوم ہوتے ہیں۔ مجروحؔ کا انفرادی شعری اسلوب اسی ہمواریت سے عبارت ہے۔

سوال یہ ہے کہ مجروحؔ کے اسلوب شاعری پر اپنے ہم عصر یا پیش رو کس شاعر کا رنگ ہے، یہ سوال بھی فضول ہے اس لیے کہ کسی کی شاعری پر کسی اور کا رنگ ونگ نہیں ہوتا، ہمارے ناقدین زبردستی کھینچ کھانچ کر کسی نہ کسی کا رنگ دکھا دیتے ہیں۔ مثلاً راقم الحروف کی شاعری کے بارے میں پروفیسر اسلوب احمد انصاریؔ نے اصغرؔ کا رنگ تلاش کیا ہے، کسی نے جگرؔ کا، خلیل الرحمٰن اعظمی نے آتشؔ، مصحفیؔ اور حسرتؔ کے شاعری کی نشان دہی کی ہے۔ صرف شمس الرحمٰن فاروقی نے دل لگتی بات کہی ہے کہ ''آپ کی شاعری میں کسی کا رنگ نہیں ہے، یہ آپ کا اپنا رنگ ہے۔'' شاعر متاثر ہوتا ہے اپنے ماحول اور اپنے عہد کے کسی بھی نامور شاعر کی شہرت سے، یہ بات فطری ہے۔ رنگ کی مناسبت مزاجی مناسبت سے ہوتی ہے۔ جذبیؔ صاحب نے شروع میں اپنا تخلص ملالؔ رکھا۔ یہ تخلص جذبیؔ کے الم پسند مزاج کا آئینہ دار ہے، مگر جذبیؔ پر دھن سوار تھی جگرؔ کے رنگ میں شعر کہنے کی جس میں وہ چل نہ سکے، جوشؔ اور سردار اقبال کے Complex اور یگانہ غالب کے Complex میں مارے گئے۔

اقبال اپنے زمانے کے نامور شاعر داغؔ کے اثر میں غزلیں لکھ رہے تھے مگر ان کے خمیر میں تو عالمِ بالا کی خاک تھی، وہ داغؔ کی چٹخارے والی زبان کے ساتھ عالم بالا کی سیر نہیں کر سکتے تھے۔ دراصل ہر شاعر کا ایک Imitative period ہوتا ہے اور قابلِ لحاظ شاعر اثر و نفوذ کی اس زنجیر کو توڑ کر اپنی راہ الگ بنالیتا ہے۔

جس زمانے میں مجروحؔ کی شاعری کا بول بالا تھا، جوشؔ و جگرؔ کی شہرت بامِ عروج پر تھی۔ مجروحؔ تو رمز و ایمائیت کے شاعر تھے، اس لیے جوشؔ کی بیانیہ شاعری کی طرف جھکاؤ نہ ہونا سمجھ میں آتا ہے اور جگرؔ کی طرف مائل ہونا تقاضائے فطرت۔ جگرؔ اور مجروحؔ میں دوستی بھی تھی، میرے علی گڑھ آنے سے قبل تقریباً ایک سال تک مجروحؔ، رشید احمد صدیقی کے ساتھ رہنے لگے تھے، رشید صاحب جگرؔ اور مجروحؔ دونوں کے دل دادہ تھے۔ مجروحؔ کی شاعری کا آہنگ، اس کی لَے، اس کا خروش، چمک دمک، آب و تاب اور والہانہ سرمستی و سرشاری پر جگرؔ کی چھاپ ہے مگر جگرؔ کا اثر صرف یہیں تک ہے، مجروحؔ نے اسی رنگ کو نکھارا اور چمکایا ہے۔ پھر اس رنگ میں مجروحؔ کا اپنا کنٹری بیوشن کیا ہے، وہ ہے جگرؔ کی سطحیت سے گریز اور کلام کی تہہ داری۔

جذبیؔ کی شاعری میں تفکر آمیز رعنائی خیال مجازؔ اور فیضؔ سے زیادہ ہے۔ مجروحؔ کی شاعری میں فکر کی دبازت ان تینوں سے زیادہ اور خیال کی رعنائی نہایت کڑھی ہوئی ہے۔ محمد حسن نے مجروحؔ کو 'سجیلا' غزل گو کہا ہے۔ شاید اس سے ان کی مراد ہو مجروحؔ کی شاعری میں الفاظ و تراکیب کی سج دھج۔ راقم الحروف کا خیال ہے کہ یہ سج دھج فیضؔ کی شاعری میں صاف نمایاں اور شعوری کاوش کا نتیجہ ہے۔ مجروحؔ کی شاعری میں اس سج دھج یا تراش خراش سے کسی شعوری کوشش کا پتہ نہیں چلتا۔ اس کی وجہ مجروحؔ کی شاعری میں روانی اور فطری بہاؤ ہے ۔'قبائے گل میں گل بوٹا کہاں ہے' مجروحؔ کے شعری مجموعہ میں کوئی غزل چھوٹی بحر میں نہیں ہے۔ چھوٹی بحر کا تقاضا ہے Terseness یعنی ایجاز و اختصار اور ارتکاز۔ اس کے برعکس طبع شاعر کا اضطراب اور سیلِ جذبات یا ecstatic profusion بے قابو ہو کر استقرار و قیام کا پابند نہیں ہو پاتا۔

بمبئی سارے ترقی پسند ادبا اور شعرا کا مرکز بنا ہوا تھا اور یہ شہر کارخانوں، محنت کشوں اور مزدوروں کی آماجگاہ بھی تھا۔ اس عروس البلاد میں ترقی پسند تحریک عملی طور پر فعال اور متحرک تھی۔ یہاں ترقی پسند تحریک سے متاثر ہو کر انھوں نے روسی اشتراکیت اور اس کے منشور و مقاصد کو سمجھنے کی کوشش کی۔ مجروحؔ کو مارکس کی جدلیاتی مادیت کے فلسفے میں نبی نوع انسان کی بہبودی و فلاح اور کمزور دبے کچلے محنت کشوں اور کام گاروں کو اوپر اٹھانے اور ان کی محنت کا جائز حق دلانے کے لیے سرگرم ہونا کارنیک معلوم ہوا۔ مگر آزادی کو بحال کرنے، مزدوروں اور عورتوں کو ان کا حق دلانے نیز فسطائیوں اور جاگیرداروں کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرنے کی خاطر غزل سے دست بردار ہو کر اپنے ہم عصروں کی طرح زورِ خطابت، گھن گرج اور نعرے بازی سے پر کھوکھلی، سطحی اور سپاٹ نظمیں کہنا انھیں مطلق پسند نہ آیا۔ وہ شاعری میں شعریت، جمالیاتی وجدانیت، داخلی کیفیت اور آہنگ کی خوش گوار موسیقیت کے اہتمام و التزام کو بھی ضروری خیال کرتے تھے۔ مجروحؔ نے غزل میں سیاسی اور انقلابی رمزیت کی مشعل روشن کر کے تحریک کے تقاضوں کا بھرم بھی رکھا اور وہ بھی کر دکھایا جو تحریک کے سربراہ ان سے چاہتے تھے:

جنونِ دل نہ صرف اتنا کہ اک گل پیرہن تک ہے
قد و گیسو سے اپنا سلسلہ دار و رسن تک ہے

نہ دیکھیں دیر و حرم سوئے رہ روانِ حیات
یہ قافلے تو نہ جانے کہاں قیام کریں

مرے پیچھے یہ تو محال ہے کہ زمانہ گرمِ سفر نہ ہو
کہ نہیں مرا کوئی نقشِ پا جو چراغِ راہ گزر نہ ہو

ہم ہی کعبہ، ہم ہی بت خانہ، ہمیں ہیں کائنات
ہو سکے تو خود کو بھی اک بار سجدہ کیجیے

جلا کے مشعلِ جاں ہم جنوں صفات چلے
جو گھر کو آگ لگائے ہمارے ساتھ چلے

ستونِ دار پہ رکھتے چلو سروں کے چراغ
جہاں تلک یہ ستم کی سیاہ رات چلے

مندرجہ بالا اشعار میں نعرہ زنی ہے نہ للکار۔ مجروحؔ بدرجۂ اتم غزل کے تقاضوں سے واقف ہیں۔ تغزل کے پیرائے اور نشاطیہ لہجے میں سیاسی و انقلابی رمزیت کو سمونے کا فن مجروحؔ کی شاعری کا نشانِ امتیاز ہے۔

مجروحؔ کی شاعری بنیادی طور پر عشق و عاشقی کے مضامین پر استوار ہے، انقلابی اور سماجی رمزیت اس پر مستزاد۔ مجروحؔ کے عشقیہ اشعار کی غنائی کیفیت، دل گداختگی اور سوز و ساز کی لطیف جھنکار اپنی جگہ مسلّم، جذبات کی مصوری اور مرقع نگاری کے فن میں حسن و جمال کا دل کش مظاہرہ بھی ان کا ایک امتیازی اختصاص ہے۔ حرف و لفظ اور آواز سے جذبات و احساسات کے انسانی پیکروں کی تصویر بنانا گرچہ دشوار ہے مگر مجروحؔ نے یہ بھی کر دکھایا ہے:

وہ لجائے میرے سوال پر کہ اٹھا سکے نہ جھکا کے سر
اُڑی زلف چہرے پہ اس طرح کہ شبوں کے راز مچل گئے

سُرخیِ مے کم تھی میں نے چھو لیے ساقی کے ہونٹ
سر جھکا ہے جو بھی اب اربابِ مے خانہ کہیں

وہ بعدِ عرضِ مطلب ہائے رے شوق جواب اپنا
کہ وہ خاموش تھے اور کتنی آوازیں سنیں میں نے

یہ نیازِ غم خواری، یہ شکستِ دل داری
بس نوازشِ جاناں، دل بہت پریشاں ہے

دل کو چھو کر مست و بے خود بنا دینے والے، حسن و جمال کی خوشبو سے معطر اور جمالیاتی لطف و انبساط سے معمور درج ذیل اشعار بھی ملاحظہ فرمائیں:

دکھلا کے وہ تو لے بھی گیا شوخیِ خرام
اب تک ہیں رقص میں در و دیوار دیکھیے

سینے میں چھپ گیا ہے طلوعِ سحر کے ساتھ
اب شاخِ دل پہ وہ گلِ رخسار دیکھیے

صحرا میں بگولہ بھی ہے مجروحؔ صبا بھی
ہم سا کوئی آوارۂ عالم تو نہیں ہے

ساز اٹھایا جب تو گرماتے پھرے ذرّوں کے دل
جام ہاتھ آیا تو مہر و مہ کے بہسائے ہوئے

التفات سمجھوں یا بے رُخی کہوں اس کو
رہ گئی خلش بن کر اس کی کم نگاہی بھی

جمال صبح دیا روئے نو بہار دیا
مری نگاہ بھی دیتا خدا حسینوں کو

ہم تو پائے جاناں پر کر بھی آئے اک سجدہ
سوچتی رہی دنیا کفر ہے کہ ایماں ہے

شاعری میں آئیڈیالوجی کی عکس ریزی سے زیادہ اس بات کی اہمیت ہے کہ یہ آئیڈیالوجی تخلیقی عمل کے مراحل اور تقلیب و تجزیہ کے دوران کس طرح شعر و نغمہ میں نمو پذیر ہوتی ہے۔ فیضؔ اور مجروحؔ دونوں کی شاعری اس تخلیقی عمل کا اظہاریہ ہے۔ دونوں کی شاعری میں یہی حسن کاری ہے۔ فیضؔ کی خوش گفتاری میں ضبط و احتیاط کا عمل ہے اور مجروحؔ کی نوائے عاشقانہ عبارت ہے، جذباتی اُبال اور شیریں دیوانگی سے۔

مجروحؔ کے سلسلے میں ایک بات اور ہے۔ ایسے کئی کلاسیکل اور ماڈرن شعرا ہیں جو اگر غزلوں کا ڈھیر نہ بھی لگاتے تو اپنے اپنے صرف ایک ایک شعر سے ہی شہرتِ دوام حاصل کرتے۔ میرے حافظے میں چند اشعار آ رہے ہیں، مثلاً:

میرے رونے کی حکایت جس میں تھی
ایک مدت تک وہ کاغذ نم رہا
(میرؔ)

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا
(غالبؔ)

نہ چھیڑ اے نکہت بادِ بہاری راہ لگ اپنی
تجھے اٹھکھیلیاں سوجھی ہیں، ہم بیزار بیٹھے ہیں
(انشاؔ)

خدایا موت نہ آئے غریب حالی میں
یہ نام ہوگا غمِ روزگار سہہ نہ سکا
(جذبیؔ)

مجروحؔ کے اس شعری مجموعہ کا نام تو ہے ''غزل'' مگر جذبیؔ کے کلام کی طرح یہ بھی ہے ''سخنِ مختصر''۔ مگر اس مختصر مجموعے میں ایک سے زیادہ شعر مل جائیں گے جو مجروحؔ کے کلام کی بقائے دوام کے ضامن ہیں۔ بہ طورِ خاص یہ شعر۔

دیکھ زنداں سے پرے رنگ چمن، جوشِ بہار
رقص کرنا ہے تو پھر پاؤں کی زنجیر نہ دیکھ

مجروحؔ کی شاعری کا فوری ردِّ عمل بھی رقص و وجد کا عالم ہے۔ مجروحؔ کی انقلابی شاعری آزادی کی جدوجہد کے لیے مردہ دلوں میں رُوح پھونکتی اور رومانی شاعری ہمارے احساسِ جمال کو مرتعش کرتی ہے۔

●●●

مظفؔر حنفی کی شاعری "ہاتھ اوپر کیے" کی روشنی میں

شاعر مظفؔر حنفی کا نام دنیائے ادب میں محتاج تعارف نہیں۔ آج تقریباً نصف صدی سے اردو زبان و ادب کی خدمت کر رہے ہیں۔ مظفؔر نے تنقیدی مضامین لکھے ہیں جو مشاہیر سے خراجِ تحسین وصول کر چکے ہیں۔ ان کے کام تحقیقی نوعیت کے بھی ہیں۔ انھوں نے افسانے لکھے ہیں، کتابیں ایڈٹ کی ہیں، تراجم کیے ہیں، سفرنامے لکھے ہیں اور بچوں کی دلچسپی کی چیزیں بھی پیش کی ہیں مگر اس ہشت پہلو شخصیت کی نمایاں شناخت شاعری ہے اور بہ حیثیت شاعر ان کی شخصیت زیادہ معتبر اور منظم ہے۔ جملہ نثری تصانیف مظفؔر حنفی کے علمی ذوق کی آئینہ دار ہیں مگر شاعری بہ یک وقت ان کے علم، وسیع مطالعہ، وجدان، روحانی اضطراب، جذبہ، احساس اور بصیرت کا نچوڑ ہے۔ نثری تصانیف مظفؔر کے لیے آگہی کے پیمانے ہیں اور شاعری کربِ آگہی۔

زیرِ مطالعہ شعری مجموعے کا نام ہے "ہاتھ اوپر کیے" کتاب پر یہ نام دیکھتے ہی میرا ذہن انگریزی ادب کے مابعد الطبیعاتی شعراء میں سر برآوردہ شاعر جان ڈن کی طرف جاتا ہے۔ ان دونوں میں موضوع کی مماثلت نہیں ہے پھر ڈن کا خیال کیوں آتا ہے ڈن کا کلام جس طرح شروع ہوتا ہے اور کم و بیش ہر نظم میں ایک طرح کے اچانک پن (Suddenness) سے واسطہ پڑتا ہے آغاز نہایت Abrupt ہوتا ہے، مصرعۂ اول آناً فاناً

یک لخت حیرت میں ڈال دیتا ہے۔ مظفرؔ حنفی کی کتاب کا نام ہی دُن کے مصرعۂ اوّل کی طرح قاری کو یک بہ یک چونکاتا ہے۔ یہ نام ایک استعجابی کیفیت کا غماز ہے۔ غزلوں سے قطع نظر اس نام سے یہ پتہ نہیں چلتا کہ یہ شعری مجموعہ ہے یا کسی کہانی کی سرخی یا کسی ڈرامہ کا عنوان۔ کسی بھی شعری مجموعے کا نام بیش تر شاعر کے کلام کے رُخ یا رنگ کو متعین کرتا ہے۔ خوش گو شاعر فیضؔ کے کلام کے مجموعوں کے نام ہیں 'نقشِ فریادی'، 'دستِ صبا' وغیرہ۔ چنانچہ فیضؔ کے ان مجموعوں میں نہایت نفیس ولطیف ترکیب سازی کا عمل ہے اور صناعی بھی۔ "ہاتھ اوپر کیے" محض Statement نہیں بلکہ Dramatic کیفیت کا حامل ہے۔ ایک تو ہاتھ یعنی دستِ دعا، دستِ حاجت، دوسرا، ہاتھ اوپر کرنے والا۔ تیسرا وہ کردار جس کی طرف ہاتھ اٹھے ہیں مگر جو نگاہوں سے اوجھل ہے یعنی تخلیق شعر کا سرچشمہ مسلسل تشنگی اور عالمِ امید و یاس ہے۔ فکر کی یہی رعنائی، ندرتِ اظہار کا یہی انوکھا پن اور یہی استعجابی کیفیت اور استعاراتی نظام مظفر کی پوری شاعری میں جاری وساری ہے۔

"ہاتھ اوپر کیے" کے حوالے سے میرے ذہن میں دو باتیں اور آتی ہیں یہ مظفرؔ حنفی کا تازہ ترین گیارہواں مجموعہ ہے۔ عمر میں بتدریج اضافہ کے ساتھ ساتھ ایک صورت تو یہ پیدا ہوئی ہے کہ کلام پختہ سے پختہ تر ہوتا رہتا ہے یا پھر شاعر اپنے کو دُہرانے لگے اور اعادہ وتکرار سے کام لے ذہن اوّل الذکر تاثر ہی قبول کرتا ہے۔ جوش وخروش میں کسی کمی یا پیش کش میں کسی Looseness کا اندازہ نہیں ہوتا اس میں وہی آب تاب، وہی آن بان اور وہی دم خم ہے جو پچھلے شعری مجموعوں میں The Poetic Spirit is not Flagging دوسرے یہ کہ کسی بھی معتبر شاعر کے کلام کو پڑھ کر ناقدین فوراً یہ فتویٰ صادر کر دیتے ہیں کہ کلام پر کسی کلاسیکل شاعر کا رنگ نمایاں ہے یا پنہاں۔ مجھے مظفر کی شاعری میں کسی کا رنگ ونگ نظر نہیں آتا۔ مظفر کا اپنا لہجہ، اپنی آواز اور اپنا طرز ہے۔ وہ شادؔ عارفی کی تیغ آبدار کے قتیل ضرور ہیں مگر پوری طرح ان کی گرفت میں نہیں۔ زیرِ مطالعہ شعری مجموعے میں شامل غزلوں کی خصوصیت یہ ہے کہ مظفر کا اپروچ مسائل ومضامین کی تفہیم کے سلسلے میں روایتی یا کتابی نہیں ہے وہ روایت کو یکسر مسترد بھی نہیں کرتے، انھوں نے روایت کے صحت مند عناصر کو

اپنی شاعری میں جذب کر کے اپنی طبیعت اپنے اندازِ فکر اور اپنے مخصوص طریقِ فکر سے اس کے رنگ کو چوکھا کر دیا ہے۔

غزل کا روایتی عاشق ہجر و وصال کی سرزمین کو طے کرتا ہے۔ خود ترحمی اور آہِ نیم شبی اس کا مقدر ہے، محبوب کی یاد، اس کا انتظار، اس کی تمنا شیوۂ عاشقی ہے۔ وہ ہمیشہ رنجور و دل گیر رہتا ہے۔ اس کے برعکس مظفرؔ حنفی کی غزلوں کا عاشق خودنگر و خوددار ہے۔ اس کی اپنی شخصیت ہے وہ باوقار اور صاحبِ فہم و پندار ہے۔ وہ مصائب کے آگے سرِ خم کرتا ہے نہ محبوب کی بے نیازی کا شکوہ کرتا ہے۔ مظفرؔ حنفی کا عاشق زندگی اور زندگی کی سچائیوں سے عشق کرتا ہے۔ زندگی کی صالح اقدار پر اس کا ایمان ہے، وہ زندگی کے شیریں حقائق سے بہت مسرور ہوتا ہے، نہ زندگی کی تلخیوں سے فرار اختیار کرتا ہے، وہ زندگی کی سختیوں کو جھیلنا اور اسے زیر کرنا جانتا ہے۔ مظفرؔ کے عاشق کو زندگی کی مثبت اقدار سے محبت ہے، وہ وضع داری اور ظاہری رکھ رکھاؤ کا ایک دل کش پیکر ہے، اپنی ہمہ گیر دلچسپیوں کی وجہ سے مظفرؔ کا عاشق نیرنگ خیالی، شائستگی اور خودداری کا ایک جیتا جاگتا نمونہ ہے۔ اس کا عشق محض جنسِ لطیف تک محدود نہیں، اس کی جہتیں ذات سے کائنات تک پھیلی ہوئی ہیں۔

مظفرؔ حنفی پر ترقی پسندی یا جدیدیت کا کوئی ایک لیبل چسپاں نہیں کیا جا سکتا، ان کی شاعری ایک بھرپور اکائی ہے۔ ان کی غزلوں میں فرد، زندگی اور ذات کا انتشار اور بکھراؤ ہے۔ اُداسی، بے بسی، تشکیک اور تہہ نشین وحشت کا عذاب اور تنہائی کی قہر سامانی بھی۔ یہ شاعری خواب اور حقیقت کے تصادم، ارمانوں امر آدرشوں کی شکست اور زندگی کی بے معنویت کا المیہ بھی ہے۔ اس کے شانہ بہ شانہ ان کی غزلیں سیاست کے مد و جزر، حکومت کے جبر و استبداد، معاشرتی اقدار کی پامالی، معاشی بحران، نئے نوآبادیاتی نظام کی چیرہ دستیوں، زندگی کی توانا اقدار سے روگردانی، خانگی زندگی کے نشیب و فراز، صارفیت کی آمریت، فطرت کی برکتوں سے بے نیازی، بڑے بڑے شہروں میں رہنے والے افراد کے تعلقات میں اخلاقی قدروں کے زوال کا مرثیہ بھی ہیں۔ میرے مذکورہ بالا خیال کی تائید مظفرؔ حنفی کے اس بیان سے ہوتی ہے کہ:

''کلاسیکی روایات، ترقی پسندانہ مقصدیت، صحت مند جدید رجحانات سبھی کے لیے میری شاعری کے دریچے کھلے رہے ہیں۔ کسی نے مجھے ترقی پسند کہا تو کوئی مجھے جدید شاعروں میں شمار کرتا رہا لیکن میں نے کسی بھی مکتبِ فکر سے وابستگی کا اعلان نہیں کیا۔''

(ہاتھ اوپر کیے۔ ص:۲)

انسانی شخصیت کے نہاں خانوں کی تلاش، انسانی نفسیات کے پیچ وخم کا ادراک اور اعلیٰ اخلاقی اقدار کی بازیافت کا عمل مظفرؔ حنفی کی شاعری کے دو اہم نکات ہیں۔ شاعر کوئی Moral Preacher نہیں ہوتا۔ وہ براہِ راست اخلاقی تعلیم نہیں دیتا وہ تو خوب صورت اور بدنما اشیا و احوال کی طرف مبہم یا بین اشارے کر دیتا ہے۔ وہ ہدایات اور نصائح کا پلندہ نہیں فراہم کرتا کیوں کہ اس سے قاری اشعار سے حظ نہیں اُٹھا سکتا۔ ایسے علامتی اور استعاراتی اسلوب کے وسیلے سے مظفرؔ حنفی نے انسانی نفسیات کا گہرائی سے مطالعہ کیا ہے۔ جسے ہم اپنا مہرباں سمجھتے ہیں وہ ہمارے درپے آزار کیوں رہتا ہے۔ چرب زبانی میں اظہار کے خلوص کا فقدان کیوں ہوتا ہے، ہماری بڑائی کے پیمانے جبہ و دستار اور سیم وزر کیوں ہیں۔ شرافت، نیک نفسی اور پاکیزگی کیوں نہیں۔ انسان کی فطرت میں خیر و شر کی کش مکش اور حق و باطل کی رزم آرائی کیوں رہتی ہے۔ یہ وہ سوالات ہیں جن کی طرف مظفرؔ کی شاعری میں علامتی اسلوب میں اشارے ملتے ہیں۔ اصل شے انسان کا باطن یا قلب انسانی ہے، یہ صاف اور منزّہ ہو تو دوستی، رفاقت اور ہم رشتگی کی بنیادیں استوار رہ سکتی ہیں۔ ہماری کلاسیکل شاعری میں ایسے اشعار کی کثرت ہے جو اخلاقیات پر مبنی ہیں۔ مظفرؔ حنفی اس لحاظ سے فقید المثال ہیں کہ ترقی پسند یا جدید شعرا کے کلام میں اس فراوانی سے اتنے خوب صورت اشعار نہیں ملتے جن کی بنیاد Ethical Values پر ہے۔ مظفرؔ نے نام نہاد جمہوری نظام، عدل و انصاف کے کھوکھلے پیمانے، شرافت کے بے روح معیار، تصنع آمیز وضع داری اور ظاہری و رسمی تعلقات پر طنز کیا ہے۔ انھوں نے امتیاز رنگ و نسل کی بے معنویت، انداز نظر میں بے تعصبی کی ضرورت اور ابن آدم کے باہمی رشتوں میں محبت و اخلاص پر زور

دیا ہے۔ امن و آشتی کے نام پر خوں ریزی حیوانی فعل ہے۔ زندگی محبت سے عبارت ہے، زندگی کی صداقتوں پر ایسا حکیمانہ ردِ عمل اور ایسا بصیرت آمیز شعری رویہ مظفؔر کے ہم عصروں میں کہیں اور نظر نہیں آتا۔

مظفؔر حنفی کی شاعری مشاہدات و تجربات کی شاعری ہے، انھوں نے زندگی کو قریب سے دیکھا اور برتا ہے۔ زندگی، فرد، ذات، کائنات، معاشرت، سماج، انسانی تعلقات اور موجودہ سیاسی نظام کی طرف ان کا فکری رویہ کسی بھی کمپلیکس اور تعصب کی آلودگی سے پاک ہے۔ یہ ایک سچے اور کھرے شاعر کا آزادانہ اپروچ ہے تو پھر کیا مظفؔر حنفی کی شاعری کا طرۂ امتیاز صرف یہی ہے۔

مظفر کے کلام کا پورا شعری نظام علامتی اور استعاراتی ہے۔ اسلوب کی فرسودگی، ترکیب سازی اور شعوری صنائی سے دور کا بھی علاقہ نہیں، ان کو لفظوں کے استعمال پر خلاقانہ دسترس حاصل ہے۔ انھوں نے گھسی پٹی (Out Moded) تشبیہات کے استعمال سے گریز کیا ہے۔ سامنے کے سیدھے سادے اور سلیس شعر مظفؔر کے وجدان و شعور کی طرفگی سے تہہ دار نظر آتے ہیں۔

موجودہ زندگی میں شکست و ریخت کی طرح مظفؔر حنفی کی شعری لفظیات میں بھی توڑ پھوڑ کا دخل ہے۔ زبان پر حاکمانہ قدرت اور خیال کی تابناکی نے اس شاعری کو صحت مند، توانا اور جاندار بنا دیا ہے۔ لفظوں کا الٹ پھیر اور تضاد بھی مظفر کی شاعری میں ایک فنی حربہ (Artistic Device) ہے۔ ان کا لہجہ کہیں طنزیہ ہوتا ہے اور کہیں ہمدردانہ، بادشاہ، میاں جی، شیخ جی یا بی جمالو جیسے الفاظ کے بطن میں خیالات و افکار کی کئی جہتیں نظر آتی ہیں۔ نہایت سادہ اور سامنے کے لفظوں کا وار نہایت بھرپور ہوتا ہے اور ان کی کاٹ میں ایک لطیف ذائقہ۔ بحیثیت مجموعی، یہ فکر انگیز شاعری ہے اور اپنی ماہیت میں Anti Romantic۔

''ہاتھ اوپر کیے'' سے مختلف موضوعات سے متعلق اشعار پیش کیے جارہے ہیں جن سے شاعر کے فکری گہرائی کے ساتھ اسلوب کی تازہ کاری، لہجے کے تیکھے پن، آواز کی ندرت اور طرزِ ادائے بانکپن کا اندازہ ہوتا ہے:

دل لرزتا ہے مکانوں سے نکلتے ہوئے کیوں — ہول کیسا سرِ بازار ہے پوچھو ان سے

ہمسائے کا تیزاب چھڑکنا مرے اوپر — حاکم کو مری چیخ سنائی نہیں دینا

بجا رہے ہیں جہاں تالیاں اُصول پسند — پڑا ہے ایک پرندہ وہاں سسکتا ہوا

زمانے میں شرافت کا یہی معیار ٹھہرا ہے — تو میں بھی آج ہی بازار سے دستار لاتا ہوں

جس نے خلیج ڈال دی آدمی آدمی کے بیچ — علم نہیں، وہ جہل ہے، فہم نہیں فتور ہے

مجھے دیکھو کہ اپنا مہرباں تم کو سمجھتا ہوں — مرے پہلو میں نیزہ کس نے مارا تم سمجھتے ہو

وضع داری کی بہت قدر کرو ایسے لوگ — آج کل صرف کہانی میں نظر آتے ہیں

ہزار دعوئ کریں نفسِ مطمئنہ کا — دل و دماغ میں ایک چپقلش تو رہتی ہے

ہمیں بھی پیاس لگتی ہے ہمیں بھی سانس لینی ہے — سمندر پر تمہیں قابو، ہوا پر حکمراں تم ہو

دلوں میں فرق آجائے تو اس کو فاصلہ کہیے — کسی کے جسم کی دوری کو میں دوری نہیں کہتا

ہماری جان حاضر ہے وہ جب چاہے طلب کر لے — اسے سجدے کی خواہش ہے وہی ہم سے نہیں ہوگا

تعصب سخت جاں ایسا کہ صدیوں تک نہیں مرتا — بھروسے کی عمارت لمحہ بھر میں بیٹھ جاتی ہے

مجھے اچھی طرح معلوم ہے انجامِ خود بینی — نہ اِس دنیا میں روشن ہے نہ اُس دنیا میں روشن ہے

کثرت پہ نہ جاؤ کس طرف ہے — انصاف بتاؤ کس طرف ہے

جذبات کا احترام کرنا — کاشی میں مجھے سلام کرنا

بڑی بحر میں غزل ندی کے پانی کے بہاؤ کی طرح ہے یہ شاعر کی طبع رواں پر دال ہے۔ بڑی بحر میں شاعر کو سنبھل کر چلنا پڑتا ہے کیوں کہ لفظوں کی بھرمار میں بنیادی فکر کے مجروح ہونے کا اندیشہ رہتا ہے۔ بڑی بحر میں شعر کہنا ایک فنی آزمائش ہے، چھوٹی بحر میں شعر کہنا اس سے زیادہ دقت طلب ہے کیوں کہ یہاں کوزے میں سمندر کو بند کرنا ہے۔ چھوٹی بحر میں میر، غالب اور مومن کی غزلیں میرے دعوے کی تصدیق کرتی ہیں۔ مظفر حنفی کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنے شعروں میں گل بوٹے نہیں بناتے، خوش نما الفاظ سے انھیں نہیں سجاتے، ان میں ظاہری چمک دمک پیدا کرنے کی کوئی شعوری کوشش نہیں کرتے۔ تاہم ان کی غزلیں، بالخصوص چھوٹی بحر کی غزلوں میں زندگی کا رس، تہہ دار معنی کی پرت اور

گونا گوں تلخیوں اور تجربات نے ایسا تاثر پیدا کر دیا ہے جو قاری کو ذرا سے غور و تامل کے بعد مسحور کرتی اور دل و دماغ کو اپنی بھرپور گرفت میں لے لیتی ہے۔ یہ اشعار ملاحظہ کیجیے:

سیدھی راہوں پر چلتا ہوں   کرتا کون قیادت میری

یہ بات خبر میں آگئی ہے   قوت مرے پر میں آگئی ہے

تخت طاؤس پہ آ بیٹھا ہوں   سرمۂ مفت نظر جیسا میں

سراسر بہہ گئیں آنکھیں ہماری   کہانی کہہ گئیں آنکھیں ہماری

تیر سب دل میں ہیں سینے پر نہیں   ہم بھی اب آمادہ جینے پر نہیں

سر بلندی پہ ناز بھی نہ کرو   حد سے بڑھ کر نیاز بھی نہ کرو

مظفرؔ حنفی غزل کہتے ہیں، قافیہ پیمائی نہیں کرتے۔ وہ خود کہتے ہیں:

مظفر کے لہجے نے ثابت کیا
غزل قافیوں کا پلندہ نہیں

اوّل تو یہ کہ شعر کے دونوں مصرعوں میں ایک فطری تال میل ہو، یہ آپس میں مضبوطی سے جڑے ہوئے ہوں، دوسرے قافیہ و ردیف میں ایک محکم ربط ہو، تیسرے خیال کی ترسیل کے لیے مصرعوں میں موزوں اور مناسب لفظوں کا استعمال، مظفرؔ ان تینوں منازل سے نہایت خوب صورتی سے گزر جاتے ہیں۔ کثرتِ استعمال سے مسخ شدہ قوافی کے استعمال سے گریز کرتے ہیں۔ مظفرؔ میں Originality ہے جس سے کام لینا اور جسے گوارا کرنا سب کے بس کی بات نہیں، مثلاً ان کی یہ ردیفیں، بیچ، کراچی، نیچے، چادر، دیر سویر، چھوڑ و بھی، پیچھے، سلیقہ، چل بھی گئی، چاند، زخم، آسمان، ہاتھ، پانی وغیرہ۔

نوک پلک سے درست، سادگی میں پیکر زیبائی، عصری حسیت اور جدید غزل کا خوب صورت نمونہ ص: ۶۵ پر مظفرؔ کی غزل پڑھیے۔ میرے خیال میں یہ ان کی نمائندہ ترین غزل ہے:

زمین و آسمان کا بھید سارا تم سمجھتے ہو
مگر شیشے کے ٹکڑے کو ستارا تم سمجھتے ہو

میں نے مظفرؔ حنفی کو Anti Romantic کہا ہے، وہ ان معنوں میں رومانیت کی نفی نہیں ہیں کہ ان کا تخیل کسی نئے جہانِ معنی کی سیر نہیں کرتا یا وہ خواب نہیں دیکھتے یا اپنے خیال کی ترسیل کے لیے لفظوں کے انتخاب میں کلاسیکی شائستگی اور سلیقہ مندی سے کام لیتے ہیں یا یہ کہ نظریاتی اعتبار سے وہ رومانیت کے خلاف ہیں۔ میرا موقف یہ ہے کہ ان کی غزلوں میں عشقیہ مضامین کی کمی ہے یعنی یہ کہ یہ جذبہ مظفرؔ کی شاعری میں Dominating Passion نہیں ہے۔ 'ہاتھ اوپر کیے' میں جو بھی عشقیہ اشعار ہیں ان میں کوئی کج دھج یا مصنوعی خیال آرائی نہیں ہے۔ مظفرؔ حنفی گھسے پٹے Beaten اور چبائے ہوئے نوالوں سے پرہیز کرتے ہیں۔ ان اشعار میں خود ان کا خون دوڑتا ہے، ان میں مظفر کی اپنی جگر کاوی اور اپنا لہو ہے۔ لہجے کا بانکپن مظفر کا اپنا ہے، ان اشعار میں بادِ صبا کی شوخی، شبنم کی نرمی اور اپنے دیس کی مٹی کی سوندھی خوشبو ہے۔ جب مظفر عشقیہ شعر کہتے ہیں تو اپنے پسندیدہ اسلوب کی حد کو Transcend کر جاتے ہیں اور اس طرح فراقؔ، ناصرؔ کاظمی اور احمد مشتاق سے قریب نظر آتے ہیں۔

پھر عشقیہ شاعری کرنے کی وجہ کیا ہے۔ اوّل تو یہ کہ مظفر کی شاعری مختلف رنگوں کا آمیزہ ہے، اس میں عشق بھی ایک عنصر ہے۔ دوسرے یہ کہ حسن پرستی انسان کی بنیادی جبلت ہے یہ اس کے خمیر، اس کے سرشت میں ہے۔ ایک صحت مند، نارمل انسان مادّی عشق کے پیچ وخم سے اپنے کو الگ نہیں رکھ سکتا۔ عام طور سے مظفر کی زبان کھری، کھردری اور نوکیلی ہوتی ہے مگر جب بت ہزار شیوہ غزل سے واسطہ پڑتا ہے یا عشقیہ مضمون سے اس کے اسٹرکچر کی پوری فضا ہی بدل جاتی ہے۔ لہجے کا بانکپن، آواز کا لوچ اور سادہ اسلوب کی مینا کاری ان اشعار میں دیکھیے:

مرتبے رنگ نے، خوشبو نے، ہوا نے پائے
خار تھے ہم ترے نزدیک نہ آنے پائے

اتنی بڑی دنیا پئے تسخیر پڑی ہے
یاں پاؤں میں احساس کی زنجیر پڑی ہے

بھاری تھا دو جہاں سے مگر جھومتے ہوئے
نوکِ پلک پہ میں نے ترا غم اٹھا لیا

یہ پھول کی جھولی تری خوشبو سے بھری ہے
غنچے کی کٹوری سے چھلکتا ہے ترا رنگ

سنا تم نے کہ دیا کے بجھانے سے نہیں بجھتی — لگی ہے آگ ایسی خرمن یک دانۂ دل میں

غبار اڑتا تھا پہلے بھی گھنا پہلے بھی اٹھتی تھی — مگراب کے عجب عالم ترے شوریدہ سر کا ہے

نیند آتی نہیں مدت سے کہ سن رکھا ہے — ہاتھ وہ دیدۂ بیدار پہ رکھ دیتے ہیں

یوں ہی ترے خیال سے بہلا رہا ہوں جی — اتنا کہاں دماغ کہ وحشت کوئی کرے

موقع تھا مگر پھر بھی اسے دیکھ نہ پایا — ایسا ہے کہ سب لوگ ادھر دیکھ رہے تھے

چھت نے آئینہ چمکانا چھوڑ دیا ہے — کھڑکی نے بھی ہاتھ ہلانا چھوڑ دیا ہے

ان اشعار میں سنگین حقائق کی الم ناکی نہیں بلکہ نسیم صبح کی انگڑائی، سنگلاخ پہاڑی کے دامن سے پھوٹتے ہوئے چشمے کی روانی اور نوک دار کانٹوں کی بیچ میں دمکتے ہوئے پھولوں کی عطر بیزی ہے۔

غزل میں مظفؔر حنفی کا کارنامہ ان کے اشعار کی لسانی تشکیل اور لفظیات کا دروبست ہے۔ وہ گھسے پٹے پامال اور فرسودہ الفاظ کو بھی نئے نئے معنی سے روشناس کر دیتے ہیں، وہ لفظوں کو برتنا اور ان سے کام لینا جانتے ہیں۔ مظفؔر حنفی کے کسی بھی ہم عصر شاعر کو ان کے اسلوب کی ہوا تک نہیں لگی ہے یہ اسلوب Inimitable ہے، وہ پیش پا افتادہ مضامین کے Treatment سے گریز کرتے ہیں۔ ان کی غزلیں جدید حسیت سے لبریز اور جدید موضوعات کی پیش کش سے شاعری اور دانش وری کے امتزاج کا نمونہ ہیں۔ مظفؔر حنفی کی انفرادیت یہ ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری کو نام نہاد شدت پسند جدید شعرا کی مہمل گوئی سے بچایا ہے اور ترقی پسند شعرا کے مصنوعی شوروغوغا سے بھی، یہ زندہ رہنے والی شاعری ہے۔ مجھے تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ جس اسلوب یا جس لہجے کو مظفؔر نے اختیار کیا ہے وہ اس کے موجد ہیں اور خاتم بھی۔

●●●

غلام مرتضیٰ راہیؔ کے مجموعۂ شعری میں

'آئینہ' ایک کلیدی استعارہ

راقم الحروف کی معلومات کے مطابق غلام مرتضیٰ راہیؔ پندرہ، سولہ سال کی عمر سے ہی شعر گوئی کی طرف مائل ہیں۔ بچپن میں مقامی مشاعروں میں شرکت کرتے اور داد و تحسین حاصل کرتے۔ کان پور کے ادبی حلقوں میں زیبؔ غوری، فنا نظامی کان پوری، حقؔ کان پوری، عشرت ظفر اور ابوالحسنات حقی کا طوطی بولتا تھا۔ اس انجمن شعر و سخن کے ایک روشن چراغ غلام مرتضیٰ راہیؔ بھی تھے۔ ملازمت کے سلسلے میں کئی سال تک علی گڑھ میں قیام رہا، خلیل الرحمٰن اعظمی، شمیم حنفی، وحید اختر اور شہریار سے قربت حاصل تھی۔ علی گڑھ کی ادبی محفلوں کے علاوہ خصوصیت سے شعبۂ اردو کے سالانہ مشاعروں میں پابندی کے ساتھ شرکت کرتے رہے اور پھر راہیؔ کی شہرت کو چار چاند لگ گئے۔

اب تک ان کے شعری مجموعے لامکاں (۱۹۷۱ء)، لاریب (۱۹۷۳ء)، لاکلام (۲۰۰۰ء)، لاشعور (۲۰۰۶ء) منصۂ شہود پر آچکے ہیں۔ ۱۹۶۰ء سے ۱۹۶۲ء کے آغاز ہی سے راہیؔ جدیدیت کے ہراول دستے میں نظر آتے ہیں، من جملہ دوسرے ادیب، افسانہ نویس اور شعراء کے راہیؔ بھی جدیدیت کے بنیاد گزاروں میں ہیں۔ اسی وجہ سے راہیؔ کے

طرزِ اظہار میں تازگی ہے، ان کا آہنگ سب سے منفرد اور لہجہ نہایت تربیت یافتہ ہے۔ راہی کی شاعری کی پرواز خلا میں نہیں بلکہ زمین اور عصری حسیت سے جڑی ہوئی ہے۔

شاعری کی تخلیق خلا میں نہیں ہوتی بلکہ تجربات و تاثرات کی بھٹی میں تپ کر اور نکھر کر جو نغمے بکھرتے ہیں وہی شاعر کی انفرادیت کا اثاثہ ہوتے ہیں۔ تخیل و تجمل کی ہم آہنگی فکر و فن کے سانچہ میں ڈھل کر جب بھی شعری لباس تیار کرتی ہے ادب کی دنیا میں جمالیاتی تہذیب کا ایک نیا منظر نامہ اُبھرتا ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ ہر شاعر اشعار کی تخلیق کرتا ہے لیکن یہ بھی واقعہ ہے کہ کچھ اشعار شاعر کی تخلیق کرتے ہیں یعنی شاعر کو شناخت ہی نہیں بلکہ ایک معتبر مقام اور دوام عطا کرتے ہیں۔ ہم سب جانتے ہیں کہ ہر شعری پیکر شاعر کے فکر و فن اور اس کی ذہنی استعداد کا آئینہ دار ہوتا ہے جو براہِ راست ادبی سماج سے رشتہ استوار کرنا چاہتا ہے۔ ایک سچے فن کار کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنے وجود میں شعر کہتے ہوئے بھی سماجی شعور کی گہرائیوں کا احاطہ کرتا ہے۔ اظہار کی ساحرانہ تخلیقی قوت سے اپنی ذات کو سماجی شعور میں اس طرح ضم کرتا ہے کہ اس کے شخصی تفکرات و تجربات اس کی ذات کی اکائی سے نکل کر سماج کی اکائی میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔ اس کے دل کی دھڑکن ہر دل کی دھڑکن بن جاتی ہے اور اس کی روح کا نغمہ ہر روح میں بازگشت بن کر اُبھر آتا ہے۔

غلام مرتضٰی راہی نے شاعری کی صحرا نوردی میں ایک طویل عمر بسر کی ہے جس کی بازیافت میں ان کے کئی مجموعۂ شعری ان کی ریاضت کے شاہد ہیں۔ ان کے شعری مجموعوں کے مطالعہ سے ان کی شعری کائنات کی گونا گونی کا برملا اظہار ہوتا ہے۔ تخلیقی لمحوں میں کہیں جذبات کی فراوانی کا سیل رواں ہے تو کہیں تفکر و تدبر کی شائستگی۔ کہیں خیالات کی یورش تو کہیں احساسات کی شورش، کہیں تصورات کی رومانیت تو کہیں تصوف کی روحانیت۔ تنوع کے اس حسین امتزاج نے موصوف کی شاعری کو یکسانیت کے جمود سے تحفظ بخشا ہے۔ غالباً یہی وہ بنیادی عناصر ہیں جس کی وجہ سے غلام مرتضٰی راہی کی شاعری زندگی سے قریب بھی ہے اور زندگی کی ترجمان بھی۔ شاعر کی داخلی زندگی کی کشاکش اور خارجی زندگی کی کش مکش میں ایک استعاراتی تلازمہ نظر آتا ہے جو ان کے شعری تار و پود کو رنگین و پرکشش بناتا ہے۔

غلام مرتضیٰ راہی کے مجموعۂ کلام کے آئینہ خانہ میں کلیدی لفظ 'آئینہ' یقیناً قابلِ توجہ ہے، جس کو شاعرانہ چابک دستی کے ساتھ مختلف استعاراتی پیکروں میں تراشا گیا ہے۔ زندگی کے مختلف النوع داخلی اور خارجی تجربات کی عکاسی اسی آئینہ کو استعارہ بنا کر فن کارانہ جودت کے ساتھ کی گئی ہے۔ چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں:

رکھ دیا وقت نے آئینہ بنا کر مجھ کو
روبرو ہوتے ہوئے بھی میں فراموش رہا

اس شعر میں آئینہ کی علامتی تمثیل سے زمانہ کی عدم توجہی، گریز اور استغنا کا خوبصورت اور فن کارانہ اشاریہ ملتا ہے۔ یہاں سماج کے نظرانداز کرنے کا صرف شکوہ ہی نہیں بلکہ اندرونی کرب کا بھی اظہار موجود ہے:

رہے گا آئینے کی طرح آب پر قائم
ندی میں ڈوبنے والا نہیں کنارہ مرا

یہاں شاعر کے تیور بدلے بدلے نظر آ رہے ہیں۔ ذات پر ایک قسم کا اعتماد و ایقان دعویٰ کے ساتھ دلیل۔ ندی کے پانی کی سطح پر عکس کی طرح قائم رہنا، ایک خوب صورت Image کا فن کارانہ استعمال کر کے اظہارِ خیال کیا گیا ہے۔

آگے دیکھئے آئینہ کی علامت کو کس کس خوب صورت ڈھنگ سے برتا گیا ہے:

میری پہچان بتانے کا سوال آیا جب
آئینوں نے بھی حقیقت سے مکرنا چاہا

وقت اور حالات کے تحت زمانے کی بدلتی روش کی حسین شاعرانہ تصویر کشی کی اس کاوش کو یقیناً سراہا جانا چاہیے:

محو ہو جاتے ہو اپنی دید میں آئینہ کا دھیان بھی رکھا کرو

ایک رومانی تجربہ، جس سے چھیڑ چھاڑ کے ساتھ ایک ہلکا سا تفنن طبع، حسن کی فطرت کی عکاسی، جو ماحول سے بے نیاز اپنی ذات میں گم خود پر نازاں جسے نرگسیت (Narcissism) کی اصطلاح میں بھی استعمال کیا جاتا ہے:

میں ترے واسطے آئینہ تھا

اپنی صورت کو ترس اب کیا ہے

چھوٹی سی بحر میں بڑی بات کہنے کی کوشش کی گئی ہے۔ زندگی کے بیش قیمت لمحوں کی ناقدری، اس کا ردِ عمل، احساس زیاں، ایک عام تجربہ:

حجابات سے خود کو دیکھا کیا وہ

رہا آئینوں میں سرِ عام روشن

فلسفۂ تصوف کا نظریاتی اظہار، انسان کی روحانی بصیرت، کائنات کے موجودات کا وہ آئینہ خانہ جس میں عکسِ خالق نمایاں ہے:

کیوں پہلے اس نے آئینوں کو آب و تاب دی

پھر ایک ایک کر کے کیا چور کس لیے

اس کائنات میں فنا و بقا کا نظام، انسانی ذہن کے لیے ازل سے ایک اہم ترین راز ہے۔ تعمیر و تخریب کا آفاقی اصول ایک فلسفہ حیات و موت بن کر آج بھی جواب کا منتظر ہے:

ہوا جو سامنا تو رُخ کو موڑ کر چلا گیا

وہ آئینوں کو حیرتوں میں چھوڑ کر چلا گیا

کس قدر حسین استعارہ، زندگی کا ایسا تجربہ جہاں انسانی توقعات کو شکست کا سامنا کرنا پڑا ہے اور جس واقعہ کا کوئی عقلی جواز نہ ہونے کی صورت میں حیرت کا سامنا کرنا پڑتا ہے:

قریب تھا کہ دیکھتا وہ اپنا عکس ہر طرف

پس غبار آئینوں کو چھوڑ کر چلا گیا

انسانی زندگی کی بے اعتباری کی خوب صورت ترین عکاسی کی گئی ہے۔ ایک ایسے باپ کی اچانک اور بے وقت رحلت کا تصور کریں جو اپنے بچوں کے بڑھنے اور پھلنے پھولنے کی آرزو لے کر اس دنیا سے رخصت ہو گیا۔ اس کی اولادیں سب اسی کی ذات کا آئینہ تھیں۔ انسانی امیدوں اور آرزوؤں کی پامالی کے شاعرانہ اظہار کے لیے ہر شعر میں آئینہ ایک نئے عکس کے ساتھ اُبھرتا ہے:

ایسے میں جھانک لیا کرتا ہوں اپنے دل میں
عکس سے پاتا ہوں آئینہ کو اکثر خالی

اپنی ذات کا احتساب معمولی بات نہیں، کبھی کبھی بحرانی لمحوں میں زندگی سے شکایت نہ کر کے خود احتسابی انتہائی مفید عمل ہے:

آئینوں سے ایسے، ہم بیزار ہوئے
اپنے آپ سے پردہ کر کے بیٹھ گئے

ایک تصنع کی دنیا کی شاعرانہ تصویر کشی دیکھیے اس آئینہ خانہ میں حقیقت کی جگہ صرف عکس اور وہ بھی متزلزل۔ اس سے بہتر ہے گوشہ نشینی، دنیا کے طرز عمل سے بیزاری کا خوش نما اور شاعرانہ منظر نامہ:

قدم قدم پہ جلا بخشتا ہے جو مجھ کو
بنا کے آئینہ کر دے گا چور چور کہیں

عروج وزوال کی اس دنیا میں زیاں کا خوف فطری ہے۔ حسین ساعتیں دائمی نہیں ہوتیں۔ یہ ہی وہ بصیرت ہے جو اس شعر کی روح ہے:

صورتیں بے تکان تکتے ہوئے
آئینے عکس سے درکتے ہوئے

انسانی زندگی کی پائمالی اور لاحاصلی کی خوب صورت تصویر، ایک قسم کی بیزاری اور لاتعلقی کی کیفیت۔ بے مقصد بے معنی سہی سہی سی زندگی کی عکاسی:

مثال سنگ ہوں میں اس کی بے رُخی کے سبب
سراپا آئینہ اس کی توجہات سے تھا

انسانی زندگی میں سماجی اور ذاتی رشتوں میں التفات وعدم التفات کے مثبت ومنفی اثرات کو سنگ وآئینہ کے متضاد پیکروں سے فن کارانہ انداز میں نمایاں کیا گیا ہے:

آئینہ دکھلانے والا ایک دن
آئینے میں خود بھی شرمایا بہت

دوسروں پر طنز وطعنہ کشی کرنے والوں کے لیے ایک واعظانہ اشاریہ جو خود بھی ایک دن طنز کا نشانہ بن جاتے ہیں۔ وقت کے بدلتے موسموں کا مزاج شناس ہونا ضروری ہے۔ غیر اخلاقی طرزِ حیات کے لیے تازیانہ۔

اسی طرح مندرجہ ذیل اشعار میں انسانی نفسیات، سماجی واردات اور داخلی تجربات کو آئینہ کے استعاراتی پس منظر میں تلاش کرنے کی شاعرانہ کوشش کی گئی ہے جو یقیناً عام قاری کے لیے جمالیاتی حظ کے ساتھ ساتھ نئی بصیرتوں کا دروازہ کھولتے ہیں:

بہت گراں تھا حقیقت کا سامنا کرنا
کہ لوگ آئینوں کے روبرو فرار ملے

....

مری صفات کا جب اس نے اعتراف کیا
بجائے چہرے کے آئینہ میں نے صاف کیا

....

جس نے جانا مجھے آئینہ صفات
وہ مرے سامنے آنے سے بچا

....

عرفان اپنی ذات کا ہر زاویہ سے کر
میں تیرا آئینہ ہوں مجھے بار بار دیکھ

....

کہیں کھو نہ بیٹھے وہ پہچان اپنی
جسے دیکھیے آئینہ ہو رہا ہے

ایک تربیت یافتہ شعور مشاہدات و تجربات کی سنگینی و سنجیدگی کو محسوس کر سکتا ہے لیکن اگر ترسیل و ابلاغ کے فن سے ناآشنا ہے تو یہ تجربہ اور احساس کی شدت اس کی ذات میں گھٹ کر اور سمٹ کر رہ جاتی ہے، لیکن جب یہ احساس ایک پختہ گو شاعر کی فن کارانہ ہنرمندی سے الفاظ میں ڈھلتا ہے تو غلام مرتضیٰ راہی کی شاعری بن جاتا ہے۔ ●●●

شاعری اور شعری زبان و بیان

The Lyrical Ballads (غنائیہ عوامی منظومات) کی

دوسری اشاعت کا پیش لفظ ۱۸۰۰ء

(ورڈز ورتھ (۱۷۷۰ء۔۱۸۵۰ء) انگلستان میں انقلاب آفریں رومانوی تحریک کا علم بردار تھا جس کے خیالات و افکار کی روشنی سے ایوانِ شعروادب جگمگا اُٹھا۔ کلاسیکیت اور اس کے مرتب کردہ اصول وضوابط سے انحراف اس تحریک کا مسلک، نئے اقدارِ حیات اور عالم رنگ و بو کی از سرِ نو تلاش اس کا عقیدہ، دیوانگی کی حد تک جذبہ کی پرستش اس کا ایمان وایقان اور فطرت کی جانب مراجعت اس کا بنیادی رجحان تھا۔

وکٹر ہیوگو نے رومانیت کو ادب میں آزادی سے تعبیر کیا ہے۔ آزادی کی طرف یہ میلان کلاسیکی انداز بیان کے خلاف احتجاج کے طور پر (غالباً غیر شعوری طور سے) ۱۷۲۶ء ہی کے لگ بھگ شروع ہو گیا تھا جب جیمس تھامسن کی نظم The Seasons کا پہلا حصہ شائع ہوا۔ یہ نظم اپنے موضوع اور اسلوب کے اعتبار سے پچھلی صد سالہ شاعری سے مختلف تھی اور The Castle of Indolence کے اندر اس نے تقریباً دوسو سال کے بعد اسپنسری استینزہ (Spensarian Stanza) کی تجدید کی۔ کولنس اور گرے کی تخلیقات

میں اگرچہ کلاسیکی اسپرٹ کارفرما ہے لیکن اوّل الذکر کے قصائد اور موخر الذکر کا مرثیہ رومانیت کی نشان دہی کرتے ہیں۔ گولڈ اسمتھ اور برنس نے اس انحراف و اجتہاد میں اضافہ کیا۔ ان کے یہاں حقیر دیہاتی زندگی کی منظر کشی میں حقیقت نگاری اور مزاج کے انعکاسات نمایاں ہیں۔ یہی شانِ اجتہاد کوپر اور کریب کی شاعری میں بھی عیاں ہے مگر زیادہ توانائی کے ساتھ بلیک کی شاعری میں۔ The Lyrical Ballads (1796) ورڈزورتھ اور کالرج دونوں کی متفقہ کوشش کا نتیجہ ہے۔ اس نے واضح اور قطعی طور پر اس حد فاصل کو نمایاں کردیا جو کلاسیکی اور رومانوی اظہار و بیان کے درمیان حائل ہے۔

اٹھارویں صدی کے آخر تک بھی ان عوامی گیتوں کے تار و پود میں عمدہ شاعری کی گونج سنائی دیتی ہے، لیکن واہمہ (Fancy) اور تخیل (Imagination)، ذہن (Intellect) اور حافظہ (Memory) کا عمل پہلی بار ورڈزورتھ کی ان نظموں میں ملتا ہے۔ بعض نظمیں تو اپنی اشاریت کی بنا پر شاعری کا اعلیٰ نمونہ ہیں۔ ان نظموں کی دوسری خوبی ان کی طرفگی و سادگی ہے۔ اس کے علاوہ شاعر عمومی تجربات میں مظاہر کائنات کی جھلکیاں دکھاتا ہے، عام دلچسپی اور فطری زندگی کی چیزوں کو پیش کرتا ہے اور ساری نظمیں غنائیت میں ڈوبی ہوئی ہیں۔

جیسا کہ ابتدائی سطور سے ظاہر ہے کہ شعری تجربات سے پڑھنے والے ناواقف نہ تھے لیکن ورڈزورتھ کی نظموں کا رنگ روایتی شاعری سے کسی طرح بھی میل نہ کھا سکتا تھا اور ان سے لطف اندوز ہونے کے لیے نئی جذباتی وابستگی درکار تھی، اس لیے ورڈزورتھ کو اس نئے مذاق کی تخلیق کرنی تھی جس سے قارئین اور ان نظموں کی مرکزی حیثیت کے مابین ایک عقلی اور روحانی رشتہ پیدا کیا جاسکے۔ سنہ ۱۸۰۰ء کا یہ نثری شہ پارہ اسی شعوری احساس کا ثمرہ ہے۔

پیش لفظ کا آغاز شاعری میں علامات کے استعمال سے ہوتا ہے۔ شاعر اپنے ذاتی اور انفرادی تجربات کے لیے نئی نئی علامتیں تخلیق کرتا ہے۔ امتدادِ زمانہ کے ساتھ تجربات کی نوعیت بدلتی رہتی ہے۔ جو روایتی قسم کا شاعر ہوتا ہے اسے نئی علامتوں کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی کیوں کہ اس کی قوت تلازمہ محدود ہوتی ہے۔

ورڈزورتھ کا خیال ہے کہ شاعر کی تخلیقات کو سچی اور حقیقی زندگی سے وابستہ ہونا چاہیے اور یہ حقیقی زندگی ہی اس کی شاعری کا اصل سرچشمہ ہے۔ ''شعر کو اپنے ملوکانہ جمال وجلال کی بنیاد زندگی کی معمولی سچائیوں پر رکھنی چاہیے۔'' چنانچہ ورڈزورتھ کی نظموں کے موضوعات کے ماخذ عمومی زندگی کے حالات وکوائف ہیں جس کے پس پردہ کائنات کا وہ مخزن ہے جہاں سے زندگی کی اعلیٰ اقدار کا اخذ واکتساب کیا گیا ہے۔

اس کے بعد اس نے شاعری کی زبان، تخلیق شعر اور مقصد شاعری سے بحث کی ہے۔ ورڈزورتھ کا خیال ہے کہ شاعر کسی مخصوص فرد یا طبقہ کے لیے شعر نہیں لکھتا بلکہ ہر بنی نوع انسان اس کے اشعار سے حظ اٹھانے کا حق رکھتا ہے، اس لیے شاعر کا فرض ہے کہ وہ اس زبان میں شعر کہے جس سے عام انسانوں کو روزمرہ کام پڑتا رہتا ہے نیز اظہار جذبات کے وقت جو زبان استعمال کی جاتی ہے وہی زبان شعری ہے۔

شاعری کی لہروں میں روانی تو بہ اقتضائے وجدان والہام خود آتی رہتی ہے لیکن جذبات وادراک کے باہم یک دگر ہونے سے ہی اس آبجو کی سمت متعین ہوتی ہے۔ شاعری ذہن کو مادی خلفشار سے بچاتی ہے اور جذبات شریفہ کی تخلیق کرتی ہے۔ صالح ادب مریضانہ میلانات کو ہوا نہیں دیتا۔ بہ قول مولانا حالی: ''شعر اگرچہ براہِ راست علم اخلاق کی طرح تلقین اور تربیت نہیں کرتا لیکن از روئے انصاف اس کو علم اخلاق کا نائب مناب اور قائم مقام کہہ سکتے ہیں۔''

اچھا شاعر کجروی، سطحیت اور الفاظ کی بازی گری سے گریز کرتے ہوئے ذہن کی طرفگی، جدت طبع اور عمق سے کام لیتا ہے اور اپنے خیالات ومشاہدات کے اظہار کے لیے نئے نئے اسالیب تلاش کرتا ہے۔ تشبیہات واستعارات اور صنائع کا استعمال اسی حد تک جائز ہے جہاں تک اشعار کی ظاہری اور معنوی خوبیوں میں مکمل امتزاج، ہمواری اور وحدت قائم رہے۔ اس طرح اس نے زبان کے معاملہ میں قدرتی پن (Naturalness) اور صداقت باطنی پر زور دیا ہے۔

ورڈز ورتھ نثر اور نظم میں زبان کے اختلاف کو جائز نہیں سمجھتا۔ شعر کا مقابل نثر نہیں بلکہ سائنس یا حکمت (Matter of fact) ہے۔ اس اعتراض کا جواب کہ جب نثر اور نظم کی زبان اور انداز بیان ایک ہی ہوسکتا ہے تو پھر نظم کہنے کی ضرورت ہی کیا ہے اور شاعر کیوں خواہ مخواہ کے قیود اور بندشیں اپنے اوپر عائد کرتا ہے، یہ ہے کہ شاعری میں وزن کے استعمال سے تناسب، لچک اور موسیقیت پیدا ہو جاتی ہے اور یہی اس کو نثر سے ممیز کر دینے کے لیے کافی ہے۔

فطرت ورڈز ورتھ کے نزدیک عیسیٰ نفسی اور روحانی محرک کا کام کرتی ہے۔ اس کے نزدیک شاعری نام ہے فطرت کی رہبری میں عرفان زندگی کا جو آفرینش کائنات کی علت اور کیف و انبساط کا ابدی سرچشمہ ہے اور شاعر کا منصب یہ ہے کہ وہ اس روحانی کیف و انبساط کی ترسیل کرتا رہے کیوں کہ یہی شاعری کا کمال حسن اور غایت اوّل ہے۔

ورڈز ورتھ کا یہ پیش لفظ اپنے موضوع پر جامع و مانع ہونے کے باوجود بحث طلب ہو کر رہ گیا اور یہی بات کالرج کے جوابی مضمون کے لیے محرک ثابت ہوئی۔ کسی نے صحیح لکھا ہے کہ ''اگر ورڈز ورتھ کالرج کو نہ جانتا اور کالرج ورڈز ورتھ کو تو ہم اصل ورڈز ورتھ اور اصل کالرج سے محروم ہو جاتے۔''

اصل مضمون کے صرف نصف حصہ کا ترجمہ پیش کیا جا سکا ہے۔ عبارتوں میں طوالت اور پیچیدگی کے باوجود یہ کوشش پیش خاطر رہی ہے کہ ترجمہ انگریزی کے اصل متن کے مطابق ہو۔ البتہ زبان کی رعایت سے کہیں کہیں بہ حالت مجبوری کمی و بیشی سے کام لیا گیا ہے۔ جن الفاظ کے ترجموں میں اندیشہ یہ تھا کہ ارباب نظر کو کوئی سقم یا جھول نظر آئے گا، ترجمہ کے آخر میں ان کی تصریح کر دی گئی ہے۔

مغربی اور مشرقی دبستانِ شاعری کے مزاجی فرق کے باوجود یہ بے محل نہ ہوگا اگر ہم ورڈز ورتھ کے ان افکار کی پرچھائیاں اردو شاعری میں تلاش کریں۔ اردو شاعری کی تاریخ میں کئی ایسے باب مل جائیں گے جہاں اس کی شاعرانہ اقدار کی صداقت واضح ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر ہم جانتے ہیں کہ میر، سودا اور درد جیسے شاعروں کے عہد سے متعلق ہونے کے باوجود نظیر اکبر آبادی نے مروجہ شعری روایات سے انحراف کیا اور

زبان و بیان کے ان ڈھانچوں کو اپنایا جن کا وؔلی اور آگرے کے بازاروں میں عام چلن تھا۔ اس شاعری نے جو عوامی زندگی اور عام فہم زبان کے استعمال پر مبنی تھی انھیں اپنے دور کے بیسیوں معروف و مشہور شاعروں کے مقابلے میں لافانی بنا دیا۔ یہاں اس تحریک کا ذکر بھی خالی از دلچسپی نہیں جس نے اردو شاعری میں مشکل اور پیچیدہ ترکیب بندی سے ہٹ کر روزمرہ کی عام فہم زبان کے استعمال پر زور دیا ہے۔ یہ موضوع بہ ذاتِ خود ایک تفصیلی مطالعہ کا محتاج ہے اور یہاں محض اشاروں پر اکتفا کرنا پڑے گا۔ غالؔب اور ظفؔر کے بعد داغؔ اور امیؔر مینائی وغیرہ کے ہاتھوں اردو غزل کا جو حشر ہوا اس کے خلاف حالؔی اور محمد حسین آزاد نے سرگرم طور پر آواز بلند نہ کی ہوتی تو غالباً اردو شاعری اپنے تدریجی ارتقا میں کہیں پیچھے ہوتی۔ ان بزرگوں نے عام فہم آسان زبان کو جذبات کے اظہار کا وسیلہ بنایا اور اسے جدید شاعری کی بنیاد قرار دیا۔ یہ بات بھی قابلِ لحاظ ہے کہ اردو شاعروں کی وہ نسل جو اقبؔال کے ساتھ لیکن اقبؔال سے کچھ ہٹ کر جوؔش، حفیظ، اختؔر شیرانی، احسان دانش اور ساغؔر نظامی وغیرہ کے ساتھ اُبھری اس نے ایک طرف تو اپنے جذبات کے اظہار کے لیے سادہ اور سہل زبان منتخب کی اور دوسری جانب مظاہر فطرت اور سادہ غیر ملوث مجرد زندگی کی عکاسی اپنا مسلک بنایا۔ فراقؔ اور میرا جی نے شمالی ہندوستان کی دیہاتی زبان کے رسیلے الفاظ کو اپنی شاعری میں جگہ دی اور اردو شاعری میں نئے باب کھول دیے۔ فراقؔ کی ''روپ رباعیاں'' اس کی ایک مثال ہیں۔ بعد میں شاعروں کی جو نئی نسل اُبھری اس نے شعوری یا غیر شعوری طور پر اپنے افکار کے اظہار کے لیے حسبِ حیثیت اس زبان کو منتخب کیا۔ اس جدید ترین نسل میں شہریار، محمد علوی، عادؔل منصوری اور ندا فاضلی کے یہاں یہ کوشش ایک واضح شکل میں اُبھرتی نظر آتی ہے۔ لیکن یہ بات ہنوز محلِ نظر ہے کہ اس زبان و بیان کے استعمال نے شاعری کو اس کیف و انبساط کی ترسیل و ابلاغ کا اہل بنایا یا نہیں جو اس سے متوقع ہے اور جس کے بغیر کوئی شاعری ان سربلندیوں کو نہیں چھو سکتی جسے قبولیت عام کہتے ہیں۔) مترجم!

ان نظموں کی پہلی جلد عام مطالعہ کے لیے پیش کر دی گئی ہے۔ وہ تجربتاً شائع کی گئی تھی۔ مجھے اُمید تھی کہ اس ذریعہ سے یہ دریافت کیا جا سکتا ہے کہ ایک خاص جذبے کے

عالم میں آدمیوں کی حقیقی زبان کے انتخاب کو عروضی ترتیب میں منسلک کر کے، کیسی اور کتنی مسرت بہم پہنچائی جا سکتی ہے جس کا اظہار و ابلاغ شاعر کی شعوری کوشش سے ہو۔

میں نے ان نظموں کی ممکن اثر آفرینی کا کوئی غلط اندازہ نہیں قائم کیا تھا۔ میں بہ ذات خود خوش عقیدہ رہتا تھا کہ جو ان سے محظوظ ہوں گے، غیر معمولی مسرت کے ساتھ پڑھیں گے۔ اس کے برعکس، میں بہ خوبی واقف تھا کہ وہ حضرات جو انھیں ناپسند کریں گے، غیر معمولی ناپسندیدگی کے ساتھ پڑھی جائیں گی۔ صرف بہ ایں لحاظ نتیجہ میری توقع سے مختلف رہا ہے کہ میں نے جن اعداد و شمار میں لوگوں کو محظوظ کرنے کی امید کرتے ہوئے یہ جسارت کی تھی، اس سے زیادہ ہی لوگ محظوظ ہوئے ہیں۔

میرے بیش تر رفقا ان نظموں کی کامیابی کے لیے بے چین ہیں، اس یقین سے کہ اگر وہ خیالات جن کے تحت یہ نظمیں کہی گئی تھیں پایۂ تکمیل کو پہنچے تو ایک ایسی صنف شاعری معرض وجود میں آئے گی جو بنی نوع انسان کی دائمی دلچسپی قائم رکھنے کے لیے نہایت موزوں ہو اور اپنے اخلاقی روابط کی صفت و کثرت میں کم تر نہ ہو۔ بایں وجہ انھوں نے اس نظریہ کی باضابطہ مدافعت شامل کرنے کی ہدایت کی ہے جس کی بنیاد پر یہ نظمیں لکھی گئیں۔ مگر اسے بروئے کار لانے کے لیے میں اس خیال سے آمادہ نہ تھا کہ اس موقع پر قاری میرے دلائل کو بے اعتنائی کے ساتھ دیکھے گا، کیوں کہ اس سے ان مخصوص نظموں کی خوبی کو منوانے کے لیے مجھ پر خود غرضانہ اور احمقانہ امید کے خالصتاً اثر انداز ہونے کا احتمال کیا جا سکتا تھا اور اس کام کو اپنے ذمہ لینے کے لیے میں اس وجہ سے اور بھی تیار نہ تھا کہ بہ طریق احسن اظہار خیال کے لیے اور کامل مضبوطی کے ساتھ دلائل کو پیش کرنے کے لیے جس گنجائش کی ضرورت ہے اس کے لیے محض پیش لفظ غیر متناسب ہوگا، کیوں کہ موضوع سے اس وضاحت وارتباط کے ساتھ بحث کرنے کے لیے، جس کا یہ متقاضی ہے، مذاق عام کی موجودہ کیفیت کا سیر حاصل ذکر کرنا ہوگا اور یہ اندازہ کرنا ہوگا کہ یہ مذاق کہاں تک صحت مند یا پست ہے۔ جس کا تعین بغیر یہ معلوم کیے ہوئے نہیں کیا جا سکتا کہ زبان اور ذہن انسانی کس طرح ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہیں اور بغیر ان انقلابات کا جائزہ لیے ہوئے جن کا تعلق ادب اور سماج

دونوں سے ہے۔ اس لیے باقاعدہ اس مدافعت پر اُتر آنے سے میں نے کلیتاً اجتناب کیا ہے۔ تاہم میں جانتا ہوں کہ بغیر چند تعارفی کلمات کے عام لوگوں کے سامنے اس طرح اچانک پیش آنا کچھ بے تکا پن سا ہوگا جب کہ یہ نظمیں اپنی ماہیت کے اعتبار سے ان نظموں سے مختلف ہیں جن کو فی زمانہ مقبولیت عامہ عطا ہوئی ہے۔

یہ عام مفروضہ ہے کہ نظم میں لکھنے کے عمل سے مصنف ایک رسمی معاہدہ کرتا ہے کہ وہ بعض مانوس عادات تلازمہ کو مطمئن کرے گا۔ اس طرح قاری کو وہ شخص یہی نہیں آگاہ کرتا کہ بعض مخصوص نوعیت کے خیالات اور اسالیب بیان اس کتاب میں پائے جائیں گے بلکہ یہ بھی کہ باقی خارج کردیے جائیں گے۔ ضرور ہے کہ اس اشارے یا علامت نے جو نظم کی صورت میں پیش کی گئی ادب کے مختلف ادوار میں لوگوں کے اندر مختلف توقعات پیدا کی ہوں گی، مثلاً کیٹولس، لیوگریشیس اور اسٹیشیس یا کلاڈین کے عہد میں اور خود ہمارے ملک میں شیکسپیئر، بیومانٹ اور فلیچر کے زمانہ میں ڈن، کاؤلے یا ڈرائڈن یا پوپ کے عہد میں۔ میں ان توقعات کی صحیح شکل کا اندازہ کرنا اپنے ذمہ نہیں لوں گا جسے نظم میں لکھنے کے عمل سے ایک مصنف فی زمانہ اپنے قاری کے سامنے پیش کرتا ہے لیکن بہت سے لوگ بلاشبہ یہ محسوس کریں گے کہ میں نے اس طرح بہ رضا و رغبت عائد کیے ہوئے معاہدہ کی شرائط کو پورا نہیں کیا ہے۔ وہ لوگ جو کہ جدید مصنفین کی صناعی اور بے کیف ترکیب بندی کے عادی ہو چکے ہیں اگر وہ آخر تک اس کتاب کو تحمل کے ساتھ پڑھیں گے تو بلاشبہ اکثر بھونڈے پن اور اجنبیت کے احساسات سے متصادم ہونا پڑے گا۔ انھیں شعر و شاعری کی جستجو ہوگی اور یہ پوچھنے پر مائل ہوں گے کہ عوائد رسمیہ کی کس رو سے ان مساعی کو یہ عنوان حاصل کرنے کی اجازت دی جاسکتی ہے۔ مجھے توقع ہے کہ اس چیز کے بیان کرنے کی کوشش کرنے پر جس کی تشکیل و تکمیل کا میں نے اپنے تئیں ارادہ کرلیا ہے اور ان جملہ اسباب و علل کی توضیح کرنے کا جنھوں نے میرے مقصد کے انتخاب میں معاونت کی ہے، قاری مجھے متہم نہ ٹھہرائے گا تاکہ وہ مایوسی کے کسی بھی ناخوش گوار احساس سے محفوظ رہے اور میں بھی ایک مصنف کے خلاف سہل پسندی کے ہتک انگیز الزام سے بری رہ سکوں جو اُسے

اپنے فرض کا تعین و محاسبہ کرنے سے باز رکھتی ہے یا فرض کے متعین ہو جانے پر اس کی تکمیل سے۔

ان نظموں میں خاص مقصد جو میرے پیش نظر تھا وہ یہ ہے کہ عام زندگی کے واقعات و کیفیات کا انتخاب کیا جائے اور انھیں حتی الوسع تمام و کمال اس زبان میں بیان کیا جائے جو عام آدمیوں کی بول چال سے منتخب کی گئی ہو۔ اس کے ساتھ ہی اس میں تخیل کی رنگ آمیزی بھی کی جائے جس کے ذریعہ سے معمولی چیزیں دماغ کے سامنے ایک غیر معمولی صورت میں پیش کی جاسکیں۔ مزید برآں اس بات کا خیال رکھا جائے کہ ان میں ہماری فطرت کے اصل قوانین تلاش کر کے ان واقعات و کوائف کو دلچسپ بنا دیا جائے بالخصوص جہاں تک اس نہج کا تعلق ہے جب کہ ہم عالم برانگیختگی میں خیالات کو مرتب و منظم کرتے ہیں۔ عام طور سے یہاں دیہاتی اور غریبانہ زندگی پسند کی گئی ہے چوں کہ اس حالت میں دل کے اصل جذبات کو ایک بہتر زمین ملتی ہے جس میں وہ کمال حاصل کر سکتے ہیں، زیادہ قیود سے مبرا رہتے ہیں، سیدھی سادی اور زیادہ زوردار زبان بولتے ہیں، کیوں کہ زندگی کی اس حالت میں ہمارے ابتدائی جذبات زیادہ سادگی کی حالت میں رہتے ہیں اور بالآخر زیادہ سلاست کے ساتھ سوچے جاسکتے ہیں اور زیادہ قوت و توانائی کے ساتھ ظاہر کیے جاسکتے ہیں۔ اس لیے کہ دیہاتی زندگی کے اطوار انہی ابتدائی جذبات سے پیدا ہوتے ہیں اور دیہاتی معاشرت کی ضروری نوعیت کے لحاظ سے انھیں زیادہ آسانی کے ساتھ سمجھا جاسکتا ہے اور جو زیادہ پائدار ہوتے ہیں اور اس حالت میں آدمیوں کے جذبات فطرت کی خوب صورت اور پائدار شکلوں کے موافق ہوتے ہیں۔ ان آدمیوں کی زبان اس لیے بھی اختیار کی گئی ہے (جو درحقیقت اپنے حقیقی نقائص اور نفرت و ناپسندیدگی کے عقلی اسباب سے پاک کر لی گئی ہے) کہ ایسے آدمی ہر گھڑی ایسی چیزوں کے ساتھ رہتے ہیں جن سے ہماری زبان کا بہترین حصہ ماخوذ ہے۔ سوسائٹی میں اپنے رتبہ کی وجہ سے اور سماجی نمائش کے کم زیر اثر ہونے کی بنا پر ان کے میل جول اور مشابہت و مماثلت کا حلقہ نہایت تنگ ہوتا ہے اور اپنے جذبات و خیالات کو سادہ اور فطری زبان میں ظاہر کرتے ہیں۔ لہٰذا ایسی زبان جو کہ

متواتر تجربہ اور باقاعدہ احساسات پر مبنی ہو وہ زیادہ پائدار ہوگی اور زیادہ فلسفیانہ زبان ہوگی بجائے اس کے جو شعرا کے ذریعہ اس کی جگہ ٹھونسی جاتی ہے اور وہ جتنا ہی عام انسانی ہمدردی سے دور ہوتے جاتے ہیں یہ سمجھتے ہیں کہ اپنے کو یا اپنے فن کو توقیر عطا کر رہے ہیں اور خود ساختہ[1] متلون مزاجی اور متلون اشتہا کو غذا بہم پہنچانے کے لیے اظہار و بیان کے من مانے اور بے ہنگم عادات کے مرتکب ہوتے ہیں۔

میں خیال اور زبان کی پستی اور گھٹیا پن کے خلاف اس احتجاج سے بے خبر نہیں ہوں جو میرے بعض ہم عصروں نے وقتاً فوقتاً اپنی نظموں میں ظاہر کیا ہے اور میں اس بات کا اعتراف کرتا ہوں کہ یہ نقص جہاں کہیں بھی واقع ہو وہ غلط آرائش یا من مانے اختراع و ابداع کی بہ نسبت مصنف کے کریکٹر کے لیے زیادہ توہین آمیز ہے۔ حالاں کہ اس کے ساتھ میں یہ بھی دعویٰ کرتا ہوں کہ اپنے مجموعی نتائج و عواقب کے لحاظ سے یہ بہت کم مضرت رساں ہے۔ کم از کم ایسے اشعار سے یہ نظمیں ایک نمایاں اختلاف کی بنا پر ممیز نظر آئیں گی یعنی یہ کہ ان میں سے ہر نظم میں ایک قابلِ قدر غرض و غایت پوشیدہ ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ میں پہلے کسی واضح مقصد کو رسماً پیش نظر رکھ کر لکھتا ہوں بلکہ غور و استغراق کی عادت نے میرے جذبات کو اس قدر برانگیختہ اور منظم کر دیا ہے کہ مقصد ان چیزوں کے بیانات کے ساتھ خود ہی نظر آنے لگتا ہے جو ان احساسات کو اُبھارتے ہیں۔ اگر یہ رائے غلط ہے تو مجھے شاعر کہلائے جانے کا حق شاید ہی پہنچے، اس لیے کہ تمام عمدہ شاعری قوی احساسات کی بے ساختہ روانی ہے، اگر چہ یہ صحیح ہے تاہم کسی بھی مضمون پر قابلِ قدر نظمیں کہنے کی قدرت اسی کو حاصل ہے جو غیر معمولی نامیاتی حساسیت رکھنے کے علاوہ مسلسل گہرائی کے ساتھ سوچنے کی صلاحیت کا بھی حامل ہو۔ کیوں کہ ہمارے احساس کی مسلسل درآمد میں اعتدال و توازن ہمارے افکار سے راہ پاتا ہے جو فی الاصل ہمارے گذشتہ احساسات کے علائم ہوتے ہیں اور چوں کہ ان تمام علامتوں کے باہمی رشتہ پر غور و تعمق کر کے ہم اس شے کا انکشاف کرتے ہیں جو انسانوں کے لیے اہم ہے، اس لیے اس عمل کے تکرار و تسلسل سے ہمارے احساسات قابلِ قدر موضوعات سے از خود وابستہ ہو جائیں گے۔ تا آں کہ اگر

ہمارے اندر ابتدا ہی سے زیادہ حساسیت ہے تو ایسے عادات ذہنی برآمد ہوں گے کہ ان عادات کی تحریک پر آنکھ بند کر کے اور بغیر کسی شعوری ارادے کے کاربند ہو کر ہم اس نوع کے اور ایک دوسرے سے اس طرح متصل، مشاہدات و تاثرات پیش کریں گے جس سے قاری کی نظر کو لازماً کسی نہ کسی قدر بصیرت حاصل ہو اور اس کے تعلقات خاطر کی تقویت و تطہیر ہو سکے۔

یہ عرض کیا جا چکا ہے کہ ان میں سے ہر نظم کے ساتھ ایک غرض وغایت وابستہ ہے۔ ایک اور حقیقت حال کا ذکر کرنا ضروری ہوگا جو ان نظموں کو مروجہ دل پسند شاعری سے ممیز کرتی ہے اور وہ یہ ہے کہ ان نظموں میں عمل اور محل کی اہمیت احساس کی وجہ سے ہے، نہ کہ احساس کے عمل اور محل کی وجہ سے۔ فرضی انکساری کا احساس مجھے اس امر کا دعویٰ کرنے سے باز نہ رکھے گا کہ قاری کی توجہ اس امتیازی شان کی جانب منتقل کرنے میں ان نظموں کی اپنی اہمیت سے کہیں زیادہ موضوع کی ہمہ گیر اہمیت کو دخل ہے۔ موضوع واقعی اہم ہے۔ جو یہ نہیں جانتا کہ انسانی دماغ مادی اور ہیجان انگیز محرکات کے اطلاق کے بغیر بھی برانگیختہ ہونے کا اہل ہے اور مزید یہ نہیں جانتا کہ جس قدر انسان اس صلاحیت سے متصف ہے اسی قدر اسے دوسروں پر تفوق و برتری حاصل ہے، تو اس کا ادراک اس کے حسن و عظمت کے بارے میں یقیناً نہایت خفیف ہوگا۔ اس لیے یہ چیز مجھے نظر آتی ہے کہ اس صلاحیت کے پیدا کرنے یا فروغ دینے کی کوشش کرنا ان بہترین خدمات میں سے ہے جن پر کسی عہد میں بھی ایک مصنف عمل پیرا ہو سکتا ہے۔ لیکن یہ خدمت تمام ادوار کی طرح فی زمانہ بہ طور خاص مہتم بالشان ہے کیوں کہ کثیر اسباب جو کہ گذشتہ زمانہ میں معدوم تھے اب ایک مجموعی طاقت کے ساتھ دماغ کی قوت ممیزہ کو کند کرنے اور تمام اختیاری افعال کو ناموزوں بنانے کے لیے اس درجہ مصروف کار ہیں کہ یہ وحشیانہ بے حسی کی حالت تک آ جائے۔ ان میں سب سے زیادہ موثر اسباب وہ عظیم قومی حوادث ہیں جو آئے دن ظہور پذیر ہو رہے ہیں، نیز شہروں میں لوگوں کی روز افزوں تعداد جہاں ان کے پیشوں کی یکسانیت، کسی غیر معمولی سانحہ کے لیے اشتیاق پیدا کرتی ہے جس کی تسکین یابی ہر گھڑی خبروں اور اطلاعات کی

تیز بہم رسانی سے ہوتی ہے۔ ملکی تھیٹر اور ادب نے زندگی اور سماج کے اس رجحان سے ہم آہنگی پیدا کرلی ہے۔ میں نے تقریباً یہی کہا تھا کہ ہمارے اکابر مصنفین، شیکسپیئر اور ملٹن کی بیش بہا تصانیف، ہیجان انگیز ناولوں، مریضانہ اور حماقت بھرے جرمن المیوں اور مجہول و مغلق منظوم قصوں کے سیلابوں کے ذریعہ پس پشت ڈال دی گئی ہیں۔ جب میں فاسد محرکات کے لیے اس عامیانہ دلچسپی پر غور کرتا ہوں تو اس ناچیز کوشش کا اظہار کرکے جو ان کے تدارک کے لیے میں نے ان جلدوں میں کی ہے شرم سی محسوس کرتا ہوں اور عام خرابی کی اس صورت پر غور کرتے ہوئے مجھے رسوا کن احساس حزن میں مبتلا ہوجانا چاہیے تھا اگر مجھے ذہن انسانی کی بعض باطنی اور لازوال خصوصیتوں کا گہرا شعور نہ ہوتا اور اسی طرح بعض اعلیٰ اور پائدار معروضات کی قوتوں کا جو اس پر اثر انداز ہوتی ہیں اور بعینہٖ باطنی اور لازوال ہیں اور اس شعور میں اگر یہ یقین نہ شامل ہوتا کہ زمانہ قریب آرہا ہے، جب کہ عظیم تر ہستیاں کہیں زیادہ شان دار کامیابی کے ساتھ اس خرابی کا باضابطہ سدباب کریں گی۔

ان نظموں کے موضوعات اور مقصد پر غور کرنے کے بعد میں قاری کی اجازت چاہوں گا کہ اسے ان کے اسلوب کے بارے میں روشناس کیا جائے، اور اسباب کے علاوہ اس لیے کہ وہ مجھے اس کام کے انجام نہ دینے پر موردالزام نہ ٹھہرائے جس کے لیے میں نے خود کوشش ہی نہیں کی۔ قاری کو مجرد خیالات کی تجسیمات شاذ و نادر نظر آئیں گی۔ اسلوب بیان کو بلند کرنے اور اسے نثر سے برتر بنانے کے لیے جہاں تک ان سے مروجہ صنعت کا کام لیا جاتا ہے، یہ بالکل مسترد کردیے گئے ہیں۔ میرا مقصد اس زبان کو اپنانا اور حتی الوسع استعمال کرنا تھا جو عام لوگوں کی بول چال کی زبان ہے، اور درحقیقت ایسی تجسیمات اس زبان کا قدرتی یا مستقل جزو نہیں ہیں۔ یہ دراصل صنائع ہیں جو کبھی کبھی تحریک جذبات سے رونما ہوتے ہیں اور میں نے ان کا محض اس حد تک تصرف کیا ہے لیکن اسلوب بیان کی ایک میکانکی ترکیب یا روزمرہ کی زبان کی حیثیت سے میں نے ان کے استعمال کو ترک کرنے کی کوشش کی ہے، جسے شعرا اپنا حق قدیم سمجھتے آئے ہیں۔ میں نے قاری کو گوشت پوست کی دنیا میں رکھنا پسند کیا ہے، یہ سمجھتے ہوئے کہ اس طرح اس کی دلچسپی قائم رکھوں گا۔ دیگر شعرا کا

انداز بھی اس کی دلچسپی کا مرکز ہوگا، میں ان کے حق میں مداخلت نہیں کروں گا، لیکن اپنے حق کو ترجیح دوں گا۔ ان جلدوں میں ایک چیز اور نہیں ہے جسے اصطلاح عام میں شاعرانہ زبان و بیان کہا جاتا ہے۔ اس سے اسی حد تک احتراز کی کوشش کی گئی ہے، جس حد تک عموماً اسے وضع کرنے کی سعی کی جاتی ہے اور ایسا مذکورہ بالا سبب سے کیا گیا ہے، یعنی زبان کو عام لوگوں کی بول چال کی زبان کے قریب لانا اور اس سبب سے بھی کہ جس مسرت وانبساط کا ابلاغ میرے ذہن میں ہے، اس کی نوعیت اس سے مختلف ہے جسے بیش تر لوگوں نے اصل مقصد شاعری سمجھ رکھا ہے۔ میں نارواتفصیلات میں نہیں جانا چاہتا کہ یہ بھی ایک جرم ہے، مگر اس اسلوب بیان کا صحیح تصور کس طرح پیش کروں جس کو اختیار کرنے کی خواہش بھی تھی اور ارادہ بھی سوائے یہ عرض کرنے کے کہ میں نے ہمیشہ اپنے موضوع پر کڑی نگاہ رکھنے کی کوشش کی ہے۔ چنانچہ ان نظموں میں کذب بیان مفقود ہے اور خیالات کا اظہار اپنی اپنی جداگانہ اہمیت کے لحاظ سے موزوں ومناسب زبان میں کیا گیا ہے۔ اس طریق کار سے کچھ نہ کچھ استفادہ کیا جانا لازمی ہے، اس لیے کہ یہ تمام عمدہ شاعری کی ایک صفت مشترک یعنی معقولیت سے عبارت ہے۔ لیکن اس نے مجھے الفاظ ومحاورات اور انداز ہائے تکلم کے ایک معتدبہ ذخیرہ سے علیحدہ کردیا ہے جسے پشت در پشت شعرا کی مشترکہ میراث خیال کیا جاتا رہا ہے۔ میں نے بیان کے اور بہت سے اسالیب کو اختیار نہ کرکے اپنے کو اور محدود رکھنا مناسب سمجھا ہے جو فی نفسہٖ عمدہ اور خوب صورت ہیں مگر کم تر شاعروں کے ذریعہ اس درجہ حماقت سے ان کا استعمال کیا گیا ہے کہ کراہت کے ایسے احساسات ان سے پیوست ہوگئے ہیں جن پر کسی عادت تلازمہ کے وسیلے سے غالب آنا مشکل ہے۔

اگر ایک نظم میں کئی مصرعے یا واحد مصرع ہی ایسا پایا جائے جس میں زبان فطری طور پر ترتیب شدہ اور عروض کے تحت قواعد کی پابند ہوتے ہوئے بھی نثر سے مختلف نہ ہو تو ایک کثیر التعداد طبقہ ایسے ناقدین کا ہے جو اپنی اصطلاح میں اسے نثریت سے تعبیر کرتے ہیں اور اس خوش خیالی میں ہوتے ہیں کہ انھوں نے کوئی گراں قدر انکشاف کیا ہے اور شاعر کی کم علمی کا مذاق اس طرح اڑاتے ہیں جیسے وہ اس شخص کی مانند ہے جو اپنے پیشہ سے متعلق

معلومات سے نابلد ہو۔ اگر قاری ان نظموں سے لطف اندوز ہونے کا مشتاق ہے تو اسے پیش تر ہی سے ان ناقدین کے مرتب کردہ اصول تنقید کو یکسر رد کرنا پڑے گا اور اس کے سامنے یہ ثابت کرنا نہایت سہل الحصول ہوگا کہ نہ صرف یہ کہ ہر عمدہ نظم کے وافر حصہ کی زبان، موزونیت سے قطع نظر، چاہے وہ کتنی ہی اعلیٰ اہمیت کی حامل کیوں نہ ہو، عمدہ نثر سے مختلف نہیں ہوتی بلکہ اس طرح عمدہ ترین نظموں کے کامیاب ترین حصے بہ اعتبار زبان نثر سے مختلف نہیں ہوتے۔ اس دعوے کی تصدیق میں تقریباً تمام شعری تخلیقات سے لاتعداد مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں، یہاں تک کہ ملٹن کی شاعری سے بھی.... یہ بات بلاخوف تردید کہی جاسکتی ہے کہ نظم و نثر کے درمیان نہ تو کوئی لازمی فرق ہے، نہ ہوسکتا ہے۔ ہم شاعری اور مصوری کے مابین مشابہت تلاش کرنے کے شائق ہیں۔ چنانچہ ہم انھیں ایک دوسرے کی بہن کہتے ہیں لیکن وہ رشتہ ہائے موانست کہاں ہیں جو کافی قطعیت کے ساتھ نظم و نثر کے ربط باہمی کا تعین کرتے ہیں، ان کا وسیلہ اظہار اور منبع اظہار ایک ہے، وہ پیکر جن میں یہ ملبوس ہیں ان کا ایک ہی خمیر ہے۔ ان کے میلانات آپس میں باطنی رشتہ رکھتے ہیں اور شمہ برابر فرق کے بغیر تقریباً یکساں ہیں۔ شاعری فرشتوں کی طرح آنسو نہیں بہاتی، اس کے آنسو قدرتی اور انسانی ہیں وہ دیوتاؤں کی رگوں میں دوڑنے والے سیال مادہ کی دعوے دار نہیں ہوسکتی جو اس کے نامیاتی جوہر کو نثر کے نامیاتی جوہر سے جدا کردے۔ ایک ہی عرقِ حیات دونوں کی شریانوں میں رواں ہے۔

اگر یہ بیان کیا جائے کہ قافیہ اور عروضی ترتیب تو بہ ذاتِ خود ایک فرق نمایاں کرتے ہیں جو نظم و نثر کی قطعی مماثلت کی بنیاد پر، جو کچھ کہا گیا ہے اس کو تہہ و بالا کردیتا ہے اور دوسرے ایسے مصنوعی اختلافات کو جنم دیتا ہے جسے ذہن بہ خوشی قبول کرسکے تو جواب یہ ہے کہ ایسی شاعری کی زبان جس کا یہاں حوالہ دیا گیا ہے حتی الامکاں اسی زبان کا انتخاب ہے جسے لوگ سچ مچ بولتے ہیں اور یہ انتخاب جہاں بھی سچے ذوق اور احساس کی رہ نمائی سے ہوگا اس سے کہیں زیادہ فرق کا حامل ہوگا جسے پہلی نظر میں محسوس کیا جاتا ہے اور تخلیق کو عمومی زندگی کی بدمذاقی و پستی سے مطلق علیحدہ کردے گا اور اس میں اگر وزن بھی شامل ہو تو مجھے یقین

ہے کہ ایک ایسی غیر یکسانیت پیدا ہو جائے گی جو ایک باشعور ذہن کی لذت یابی کے لیے نہایت کافی ہو۔ دوسرا اور کون سا فرق ہمیں ملے گا؟ یہ فرق کہاں سے پیدا ہوگا؟ اور کہاں پایا جائے گا؟ وہاں یقیناً نہیں جہاں شاعر اپنے کرداروں کی زبان سے ادائے مطلب کرتا ہے، چاہے وہ رفعت اسلوب کے لیے ہو یا اس سے مختلف کسی اور فرضی آرائش کے لیے۔ کیوں کہ اگر شاعر کے موضوع کا انتخاب بہ طریق منصفانہ کیا جائے تو یہ قدرتی طور پر اور برمحل ایسے جذبات کی جانب رہبری کرے گا جس کی زبان کا انتخاب اگر سچائی اور انصاف کے ساتھ کیا جائے تو یہ لازمی طور پر بلند آہنگ و رنگا رنگ اور تشبیہات و استعارات سے لبریز ہوگی۔ اصل جذبات کو جو زبان درکار ہے اس میں اگر شاعر کسی بیرونی رنگینی کو شامل کردے تو اس طرح جو ناہمواری پیدا ہوگی اس کا ذکر کرنا میں نہ چاہوں گا جو ایک روشن دماغ قاری کو صدمہ پہنچائے محض یہ عرض کرنا کافی ہے کہ اس طرح کا اضافہ غیر ضروری ہے اور یقیناً یہ زیادہ قرین قیاس ہے۔ وہ عبارتیں جو خوش اسلوبی کے ساتھ استعارات و تشبیہات سے مملو ہیں، ان سے مطلوبہ تاثیر رونما ہوگی بشرطیکہ دوسرے مواقع پر جہاں جذبات نسبتاً ملائم ہوں، لب ولہجہ بھی مدھم اور معتدل ہو۔

لیکن وہ مسرت جسے قاری کے سامنے پیش کردہ نظموں کے ذریعہ میں بہم پہنچانے کی توقع کرتا ہوں ضروری ہے کہ اس کا انحصار کلی اس موضوع سے متعلق واضح نظریات پر ہو اور چوں کہ یہ خود اپنی جگہ ہمارے مذاق اور اخلاقی حسیات کے لیے اعلیٰ اہمیت کا حامل ہے، اس لیے میں اپنے کو ان جستہ جستہ خیالات سے مطمئن نہیں کرسکتا اور جو کچھ عرض کرنے والا ہوں اگر کوئی اسے سعی رائیگاں پر محمول کرے اور مجھے اس انسان سے متشابہ کرے جو بغیر دشمنوں کے ہی لڑائی لڑ رہا ہے تو ایسے حضرات کو یہ یاد دلانا ہوگا کہ بہ ظاہر عوام جو بھی زبان استعمال کرتے ہوں، ایک عملی یقین ان رایوں میں جسے میں قائم کرنے کا خواہش مند ہوں وہ تقریباً ناپید ہے۔ اگر میرے نتائج اس حد تک قبول کر لیے جاتے ہیں جس حد تک یہ واقعی قبول کیے جانے کے مستحق ہیں تو قدیم و جدید شعرا کی تصنیفات کے بارے میں چاہے ان کی تعریف کی جائے یا تنقیص، ہماری تصدیقات اس سے یکسر مختلف ہوں گی جو فی الحال

رائج ہیں اور ہماری اخلاقی حسیات جو ان تصدیقات پر اثر انداز اور ان سے اثر پذیر ہوتی ہیں، درست اور پاکیزہ ہو سکیں گی۔

عام سطح پر موضوع سے بحث کرتے ہوئے میں یہ پوچھوں گا کہ شاعر سے کیا مراد ہے، وہ کس سے مخاطب ہوتا ہے اور اس سے کس زبان کی توقع رکھنی چاہیے۔ وہ ایک انسان ہے جو انسانوں سے محوِ کلام ہوتا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ وہ ایک ایسا انسان ہے جس کے محسوسات عام انسانوں کی بہ نسبت زیادہ شگفتہ ہوتے ہیں جس میں نسبتاً جوش و نزاکت زیادہ ہوتی ہے، جس کا فطرتِ انسانی کے متعلق علم زیادہ ہوتا ہے اور جس کی روح عام آدمیوں کی بہ نسبت زیادہ بالیدہ ہوتی ہے۔ ایک ایسا انسان جو خود اپنے جذبات و واردات میں مگن رہتا ہے، جو بہ نسبت اوروں کے اس جوہرِ حیات سے جو اس کے اندر ہوتا ہے زیادہ مسرور رہتا ہے اور رفتارِ کائنات میں اسی طرح کے جذبات و واردات کی رونمائی پر لطف اندوز ہوتا ہے اور اگر کائنات میں ان کی کمی واقع ہوتی ہے تو اپنے اُفتادِ طبع سے مجبور ہو کر ان کو تخلیق کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ان صفات کے ساتھ اس میں ایک اور صفت بھی ہوتی ہے، یعنی وہ غائب چیزوں سے بھی ایسا ہی متاثر ہوتا ہے جیسا کہ حاضر اشیاء سے اور اپنے نفس پر ایسے حالات طاری کر سکتا ہے جو ان جذبات سے بہت دور ہوتے ہیں جو حقیقی واقعات کے زیرِ اثر پیدا ہوتے ہوں، تاہم (عامِ ہمدردی کے ان اجزا میں جو خوش گوار اور نشاط افزا ہیں) حقیقی واقعات کے پیدا کردہ جذبات سے زیادہ قریبی مشابہت رکھتے ہیں بہ نسبت اس کسی بھی شے کے جو عام آدمی محض اپنے دماغی افعال سے اپنے اندر محسوس کرنے کے عادی ہیں۔ اس عمل سے اس طرح جو کچھ سوچتا اور محسوس کرتا ہے، خصوصاً وہ خیالات اور محسوسات جو صرف اسی کے ارادے سے یا اس کے دماغ کی اُفتاد سے بغیر کسی خارجی تحریک کے اس کے اندر پیدا ہوتے ہیں، ان کے اظہار کی زیادہ چستی اور طاقت رکھتا ہے۔

لیکن اس قوتِ ذہنی کی جو بھی مقدار حتیٰ کہ بڑے سے بڑے شاعر کے حصہ میں بھی ہم فرض کر لیں اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ اس کو جس زبان کی نشان دہی کرے گی بسا اوقات اس زبان کی مقابلتاً اصلیت اور صداقت میں غیر ملتفی ہو گی جسے ان جذبات کے

صحیح دباؤ کے تحت لوگ حقیقی زندگی میں بولتے ہیں جن کے بعض انعکاسات شاعر اس طرح پیدا کرتا ہے یا اپنے اندر پیدا کردہ محسوس کرتا ہے۔

کسی شاعر کے کردار کا ہم کتنا ہی اعلیٰ و ارفع تصور قائم کرنا چاہیں، یہ ظاہر ہے کہ جب وہ جذبات و احساسات کو بیان کرتا ہے یا ان کی نقل اُتارتا ہے تو اس کا وسیلۂ کار حقیقی اور مادی حرکات اور احساسات کی آزادی اور قوت کا مقابلہ کرتے ہوئے مطلق حقیر اور مصنوعی ہوتا ہے۔ شاعر کی واقعی یہ خواہش ہوگی کہ وہ اپنے احساسات کو ان لوگوں کے احساسات کے قریب لائے، جن کے احساسات وہ بیان کرتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ وقتاً فوقتاً ایک مغالطہ کے عالم میں گم ہوجائے اور اپنے احساسات کو عام لوگوں کے احساسات سے اس طرح ممزوج کردے کہ ان میں مماثلت پیدا ہوجائے۔ محض زبان میں اس خیال کے مدنظر ردوبدل کرتے ہوئے کہ وہ ایک خاص مقصد یعنی کیف و مسرت کی ترسیل کے لیے بیان کرتا ہے۔ یہاں اسے اس اصول انتخاب کا اطلاق کرنا ہوگا جس پر پہلے ہی زور دیا جاچکا ہے۔ ایسا اس لیے کرنا ہوگا کہ جذبہ کے اندر جو کرب انگیز یا تنفر آمیز عنصر ہو اسے خارج کردیا جائے۔ وہ یہ محسوس کرے گا کہ اصل فطرت میں جذب و اضافہ کی ضرورت نہیں ہے اور جتنے ہی ریاض کے ساتھ وہ اس اصول کا اطلاق کرے گا، اتنا ہی گہرا اس کا یہ یقین ہوگا کہ واہمہ یا تخیل کے وضع کردہ الفاظ ان الفاظ کا مقابلہ نہیں کرسکتے جو حقیقت اور سچائی کے مظاہر ہیں۔

ممکن ہے کہ وہ حضرات جو ان خیالات کی عام روح پر معترض نہیں ہیں یہ کہیں کہ شاعر کے لیے تمام موقعوں پر اس زبان کا استعمال کرنا ناممکن ہے جو حقیقی جذبہ کو خود درکار ہے تو مناسب ہے کہ وہ اپنے کو ایک مترجم کی جگہ پر فرض کرلے جو بعض خوبیوں کے ناقابلِ حصول ہونے کی صورت میں اس کا بدل دوسری طرح کی خوبیوں میں تلاش کرنے میں پس و پیش نہیں کرتا اور موقع بہ موقع اس کے لیے بھی کوشاں رہتا ہے کہ اس کا ترجمہ اصل کتاب پر سبقت لے جائے تاکہ اس کمی کی تلافی ہوجائے جس کی گرفت میں وہ اپنے کو محسوس کرتا ہے۔ لیکن یہ خیال یاس افزا اور حوصلہ شکن ہے۔ نیز یہ ان لوگوں کے الفاظ ہیں جو

ایسی باتیں کرتے ہیں جن کو سمجھنے سے خود بھی قاصر ہیں، جو شاعری کو تفریحی چیز یا ایک شغل بے مدعا خیال کرتے ہیں، جو شعری مذاق کے بارے میں اس طرح سنجیدگی کے ساتھ اظہار خیال فرماتے ہیں، گویا یہ بھی رسن بازی، فرنیٹنگ یا شیری کی مانند ایک دوراز کار شے ہے۔ ارسطو نے جہاں تک مجھے علم ہے، کہا ہے کہ شاعری ساری تحریروں میں سب سے زیادہ فلسفیانہ ہوتی ہے اور یہ صحیح ہے، اس کی غرض وغایت صداقت ہے، انفرادی یا مقامی نہیں بلکہ عمومی اور عملی، خارجی شہادت پر موقوف نہیں بلکہ جذبات کے وسیلے سے دل میں اُتر جانے والی۔ صداقت جو اپنی شہادت آپ ہے جو اختیار واعتماد اس مسند عدالت کو تفویض کرتی ہے جس کی جانب یہ رجوع ہوتی ہے اور یہی اختیار واعتماد اسی مسند عدالت سے حاصل بھی کرتی ہے۔ شاعری انسان اور فطرت کی تمثیل ہوتی ہے۔ مورخ اور سوانح نگار کی حق پسندی اور ان کی ضمنی افادیت کے راستے میں جو رکاوٹیں حائل ہوتی ہیں شاعر کی مشکلات سے ناقابلِ اندازہ حد تک زیادہ ہیں جو اپنے فن کی عظمت کا ادراک کرتا ہے۔ شاعر محض ایک پابندی کے تحت لکھتا ہے اور وہ یہ کہ ایک انسان کو بہ حیثیت انسان، اس کی محدود ومتوقع معلومات کے سہارے فوری انبساط فراہم کرنے کا احساس نہ کہ بہ حیثیت وکیل، طبیب، جہاز راں، منجم اور طبعی فلسفی۔ اس ایک رکاوٹ کے علاوہ شاعر اور تمثیلِ اشیا کے درمیان کوئی چیز حائل نہیں ہوتی لیکن اس کے اور سوانح نگار یا مورخ کے درمیان ہزار ہا چیزیں سد راہ ہوتی ہیں۔

فوری ترسیل انبساط کے اس التزام کو شاعر کے فن کا تنزل نہ سمجھا جائے۔ یہ اس کے بالکل برعکس ہے۔ یہ جمال کائنات کا ظاہری نہیں بلکہ بالواسطہ اور نہایت بے لوث اعتراف ہے۔ یہ امر اس کے لیے عین خوش گوار اور سہل ہے جو کائنات کو جذبۂ محبت میں ڈوب کر دیکھتا ہے۔ علاوہ ازیں، یہ ازلی وغیر مصنوعی وقار انسانی، کیف وانبساط کے اعلیٰ ابتدائی اصول کو پیش کیا ہوا خراج ہے جس کی وساطت سے وہ عرفان حاصل کرتا ہے، محسوس کرتا ہے، زندہ اور متحرک رہتا ہے۔ ہمیں کسی شے سے ہمدردی اسی حد تک ہوتی ہے جس حد تک وہ ہمیں حظ بہم پہنچاتی ہے۔ مجھے یقین ہے کہ میں غلط نہیں سمجھا جاؤں گا اگر یہ عرض

کروں کہ ہم جہاں کہیں بھی درد سے تعلق محسوس کریں گے تو یہ منکشف ہوگا کہ اس تعلق کی ابتدا اور نشوونما انبساط کے لطیف امتزاج سے ہوتی ہے۔ ہمیں مخصوص حقائق پر غور و فکر سے استنباط و استخراج کیے ہوئے تمام کلیوں کے بارے میں کوئی علم نہیں، سوائے اس علم کے جس کی بنیاد صرف کیف و انبساط پر ہے اور اسی کی دست گیری سے ہمارے اندر جاری و ساری ہے۔ سائنس داں، کیمیا گر اور ریاضی داں کو چاہے کتنی بھی دشواریوں اور تلخ کامیوں سے نبرد آزما ہونا پڑے اس حقیقت کو جانتے اور محسوس کرتے ہیں۔ ایک ماہر تشریحات کا علم جن اشیا سے علاقہ رکھتا ہے وہ کتنی ہی دردانگیز کیوں نہ ہوں اسے یہ احساس رہتا ہے کہ اس کا علم خالی از انبساط نہیں اور جہاں یہ انبساط میسر نہیں، اس کا علم نہ ہونے کے برابر ہے۔ شاعر پھر کیا کرتا ہے؟ وہ انسان اور ان اشیا کو جو اسے چاروں طرف نظر آتی ہیں باہم دِگر عمل اور ردِ عمل کرتا ہوا دیکھتا ہے، جس سے نشاط و الم کا ایک لامتناہی سلسلہ قائم ہے۔ وہ انسان کو اس کی عین فطرت کے مطابق اور معمول کی زندگی میں اپنی فوری معلومات کی ایک خاص مقدار کے ساتھ، وجدان کے ساتھ اور ان استخراجات کے ساتھ جو بربنائے عادت وجدان میں منقلب ہو جاتے ہیں، غور کرتا ہوا دیکھتا ہے۔ وہ اسے معقولات و محسوسات کے اس پیچیدہ منظر پر نظر ڈالتا ہوا محسوس کرتا ہے اور ہر سمت ایسی اشیا کی تلاش و جستجو کرتے ہوئے جو فوری طور پر اس کے اندر جذبات ہمدردی برانگیختہ کرتے ہیں اور بہ اقتضائے فطرت وافر مسرتوں سے ہم دوش ہوتے ہیں۔

شاعر خصوصیت کے ساتھ اپنی توجہ اس علم کی جانب منعطف کرتا ہے جسے سب لوگ سینہ میں لیے پھرتے ہیں اور ان تجربات کی جانب جن سے بغیر کسی دوسری تربیت بجز روزمرہ کی زندگی کے، ہم متکیف ہونے کے اہل ہوتے ہیں۔ وہ انسان اور فطرت کو ایک دوسرے سے متصرف تصور کرتا ہے اور دماغ انسانی کو فطرت کی حسین اور دلچسپ ترین خصوصیات کا آئینہ سمجھتا ہے اور اس طرح شاعر اس احساس نشاط کی تحریک سے جو اس کے مطالعہ و مشاہدہ کے تمام سفر میں ساتھ دیتا ہے، کل فطرت سے ہم کلام ہوتا ہے، بجنسہٖ ایسے میلانات و رجحانات کے ساتھ جسے محنت و مشقت اور طویل وقت کے بعد قدرت کے ان

مخصوص حصص سے ہم کلام ہوکر جو اس کے مطالعہ و مشاہدہ کے موضوعات ہیں سائنس داں نے اپنی ہستی میں اُجاگر کیا ہے۔ لیکن ایک کا علم ہماری زندگی کا جزو لاینفک بن جاتا ہے۔ ہمارا قدرتی اور غیر انتقال پذیر ورثہ اور دوسرے کا علم ایک ذاتی اور انفرادی اکتساب ہے جو ہم تک بتدریج پہنچتا ہے اور ہمیں اپنے ہم جنسوں سے دائمی اور بالراست ہمدردی کے وسیلے سے ہم آہنگ نہیں کرتا۔ وہ صداقت جس کی تلاش سائنس داں کو ہے خارجی اور غیر مانوس ہے۔ وہ اپنی تنہائی میں اسے عزیز رکھتا ہے اور اس سے محبت کرتا ہے۔ شاعر ایک نغمہ گاتے ہوئے جس میں تمام بنی نوع انسان اس کے شریک ہوتے ہیں، صداقت کے وجود پر اظہار شادمانی کرتا ہے جو ہماری رفیق و دم ساز ہے۔ شاعری تمام علوم کی جان اور نازک ترین روح ہے، یہ جذبات کو تحریک میں لانے والی شے ہے اور تمام علوم پر منقش ہے۔ زیادہ زوردار طریقہ سے شاعر کے بارے میں کہا جاسکتا ہے جو کہ شیکسپیئر نے انسان کے بارے میں کہا ہے کہ وہ ''ابتدا اور انتہا پر نظر رکھتا ہے'' وہ طبع انسانی کے لیے محافظت کی چٹان ہے، ایک معاون و محافظ جو اپنے ساتھ بہر سمت محبت و یگانگت کی ترویج کرتا ہے۔ زمین اور آب و ہوا، زبان اور طور وطریق، قوانین اور رسوم کے فرق کے باوجود، چیزوں کے نرم روی کے ساتھ دماغ سے محو ہو جانے اور تیزی کے ساتھ برباد ہو جانے کے باوجود شاعر اپنے علم اور جذب اندرون سے انسانی معاشرہ کی وسیع و بسیط اقلیم کو باہم ملاتا ہے جو تمام زمان و مکان پر محیط ہے۔ شاعر کے خیالات وافکار کے مدرکات ہر جگہ ہیں، حالاں کہ یہ سچ ہے کہ انسان کا باصرہ اور حاسہ اس کے عزیز راہ نما ہیں۔ تاہم وہ ایک ایسی فضائے محسوسات کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے جہاں اس کے پروں کو جنبش ہو سکے۔ شاعری تمام علوم کی ابتدا اور انتہا ہے، وہ آدمی کے دل کی طرح غیر فانی ہے۔ اگر سائنس دانوں کی کاوش ہمارے معیار زندگی میں اور ان ارتسامات میں جو عادتاً ہم قبول کرتے رہتے ہیں کوئی براہِ راست یا بالواسطہ مادے انقلاب پیدا کر سکے تو شاعر آنکھیں بند نہیں کرے گا بلکہ وہ سائنس داں کے نقش قدم پر چلے گا، نہ صرف عام اثرات کی حد تک۔ بلکہ خود سائنس کی دنیا میں ہیجان و تلاطم برپا کرے گا۔ کیمیاداں، عالم نباتیات اور عالم معدنیات کے غیر متعلق انکشافات شاعر کے

فن کے لیے اتنے ہی مناسب موضوعات ہوں گے جتنا کہ وہ کوئی بھی موضوع جسے شاعر اپنا سکتا ہے۔ اگر واقعی کوئی ایسا وقت آئے جب یہ اشیا ہمارے لیے مانوس ثابت ہوں اور وہ تعلقات جن کے تحت ان علوم پر الگ الگ سائنس دانوں کے ذریعہ غور کیا جاتا ہے، صاف وصریح طور پر ہم ملول وشادماں انسانوں کے لیے سودمند ثابت ہوں۔ اگر کبھی ایسا وقت آئے جب کہ سائنس اس طرح انسان سے مانوس ہو کر گوشت پوست کا لباس اختیار کرے تو شاعر اس تبدیلی ہیئت میں اپنی ملکوتی روح پھونکے گا اور اس ہستی کا یوں استقبال کرے گا جیسے یہ انسانی خانوادہ کی محبوب اور ازلی مکین ہے۔ اس سے یہ نہ سمجھ لیا جائے کہ اگر کوئی فرد میرے پیش کردہ شاعری کے اعلیٰ تصور کا حامل ہے تو وہ اپنی تصویروں کی صداقت اور تقدیس کو وقتی اور حادثاتی آرائشوں سے ملوث کرے گا اور فنون کے ذریعہ اپنی تعریف وتحسین کے لیے اُکسائے گا جس کی ضرورت واضح طور پر اس کے موضوع کی اختیار کردہ پستی پر منحصر ہوگی۔

اب تک جو کچھ عرض کیا گیا ہے اس کا تعلق عام شاعری سے ہے لیکن خاص طور پر کلام کے ان حصوں سے جہاں شاعر اپنے کرداروں کی زبان سے ادائے مطلب کرتا ہے اور اس جگہ یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ چند ہی معقول آدمی ہوں گے جو اس بات کی تائید نہ کریں کہ شاعری کے ڈرامائی عناصر اسی حد تک ناقص ہوتے ہیں جس حد تک یہ فطرت کی حقیقی زبان سے دور اور شاعر کے اپنے وضع کردہ الفاظ ومحاورات سے رنگین ہوں چاہے اس کا تعلق صرف شاعر کی ذات واحد سے ہو یا عام شاعروں سے، جو چوں کہ اپنی تخلیقات شعر میں پیش کرتے ہیں، اس لیے ان سے امید یہ کی جاتی ہے کہ وہ ایک مخصوص زبان استعمال کریں گے۔

اس لیے زبان کا فرق شاعری کے ڈرامائی حصوں میں تلاش کرنے کے بجائے مناسب اور ضروری یہ ہوگا کہ وہاں دیکھا جائے جہاں شاعر اپنی ذاتی حیثیت اور کردار کو بے نقاب کرتا ہے۔ شاعر کے بارے میں جو کچھ پہلے عرض کیا گیا قاری کے سامنے اس کا اعادہ کرنا ضروری ہوگا۔ شاعر کی شخصیت کی تشکیل میں جو باتیں بہ طور خاص ممد ومعاون

ہوتی ہیں وہ دوسرے لوگوں سے خاصیت میں جدا نہیں ہوتیں بلکہ درجہ میں۔ جو کچھ کہا گیا ہے اس کا ماحصل یہ ہے کہ شاعر میں دوسرے لوگوں کی بہ نسبت بغیر کسی بیرونی ہیجان یا تحریک کے سوچنے اور محسوس کرنے کی صلاحیت زیادہ ہوتی ہے اور ایسے خیالات و احساسات جو اس طرح اس کے اندر پیدا ہوتے ہیں ان کے اظہار کی زیادہ قوت رکھتا ہے۔ لیکن یہ جذبات، خیالات اور احساسات عام آدمیوں کے خیالات، جذبات اور احساسات ہوتے ہیں اور وہ کس سے مربوط ہیں؟ بلاشبہ ہمارے اخلاقی تاثرات اور حیوانی احساسات سے اور ان اسباب سے جو انھیں اُبھارتے ہیں، موجوداتِ عالم کے مظاہر، آندھی اور چمکتی ہوئی دھوپ، موسمی تغیرات، سردی اور گرمی، دوستوں اور عزیزوں کی مفارقت، شکایت و تکلیف، احسان و امید اور خوف و غم یہ اور اسی طرح کے مشاہدات و محسوسات شاعر بیان کرتا ہے جو کہ عام آدمیوں کے مشاہدات و محسوسات ہیں۔ شاعر انسانی جذبات کی سطح پر سوچتا اور محسوس کرتا ہے۔ اس لیے شاعر کی زبان عام آدمیوں کی زبان سے کس طرح مختلف ہو سکتی ہے جن کا احساس و ادراک نہایت صاف اور واضح ہوتا ہے، ثابت کیا جا سکتا ہے کہ یہ ناممکن ہے۔

تصریحات:

Diction کا تعلق اسلوب بیان کے خارجی پہلو یعنی زبان سے ہے۔ نظموں کے Advertisement کے اندر بھی اسی پر زور دیا گیا ہے۔ مگر اس ضمن میں دوسرے مسائل بھی آجاتے ہیں۔ اس لیے زبان کے ساتھ بیان کا اضافہ کیا گیا ہے۔ زبان و بیان پورے مضمون پر حاوی ہے اور لفظی اعتبار سے رواں بھی۔ چوں کہ موضوع بحث شعر کی زبان ہے اس لیے ترجمہ ''شعری زبان و بیان'' کیا گیا ہے نہ کہ شاعرانہ زبان و بیان۔

Ballad عوامی گیت یا عوامی نظم ہے۔ مذکورہ بالا نظموں کی امتیازی خصوصیت غنائیت ہے اور یہی ان نظموں کا غالب عنصر ہے جس پر ورڈزورتھ اور کالرج دونوں نے زور دیا ہے۔ اس لیے اس کا ترجمہ ''غنائیہ عوامی منظومات'' کیا گیا ہے۔

Sensation کے لفظی معنی ہیجان کے ہیں لیکن یہاں مراد اس ہیجان سے ہے جو کسی جذبہ کے تحت پیدا ہوتا ہے۔ اس لیے اردو میں جذبہ کا لفظ ہی مناسب و موزوں ہے۔

عمدہ شعری تخلیق قاری کے دل و دماغ میں مناسب ردِّعمل (Relevant Reaction) بیدار کر کے اس کو شاعر سے قریب تر کر دیتی ہے۔ چوں کہ متن میں اشارہ اس کیفیت جذب وقبول کی طرف کیا گیا ہے اس وجہ سے دیگر الفاظ کی بہ نسبت ''تعلق خاطر'' (Affection) کو بہتر سمجھا گیا ہے۔

Good Sense معقولیت اور خوش ذوقی کے بین بین کچھ مفہوم پیش کرتا ہے۔ چوں کہ شاعر یہاں اس تمیز اور سلیقہ مندی کی طرف اشارہ کر رہا ہے جو تمام شاعری کی قدر مشترک ہوتی ہے اس لیے سلیقہ مندی اور تمیز کے بجائے یہاں معقولیت کا لفظ استعمال کیا گیا جو مفہوم کو اچھی طرح واضح کرتا ہے۔

حواشی:

۱۔ یہاں یہ امر قابلِ لحاظ ہے کہ چاسر کی متاثر کرنے والی شاعری بہ اعتبار زبان آج بھی سادہ اور عام فہم ہے۔

۲۔ یہاں لفظ شاعری کا استعمال (خود اپنی رائے کے خلاف) لفظ نثر کے برعکس اور کلام موزوں کے ہم معنی ہوا ہے لیکن شعر و سائنس کے زیادہ فلسفیانہ فرق کی بجائے نظم و نثر کا فرق پیدا کر کے عام طور پر تنقید میں ایک طرح کا الجھاؤ پیدا کیا گیا ہے۔ نثر کی واحد ضد اوزان یا موزونیت ہے لیکن در حقیقت یہ محکم تضاد نہیں ہے، کیوں کہ نثر لکھتے وقت بھی سطروں اور عبارتوں میں اس طرح فطری برساختگی سے اوزان پیدا ہوتے ہیں کہ ان سے دامن بچانا دشوار ہو جاتا ہے۔

●●●

تکنیک دریافت کی حیثیت سے

(مارک شورر)

(مارک شورر صفِ اوّل کے امریکی نقادوں میں شمار کیے جاتے ہیں، جنھوں نے ہیئتی (Formalist) تنقید کے مبادیات کو ناول کے فن پر منطبق کیا۔ مندرجہ بالا ان کے معرکۃ الآرا مضمون Technique as Discovery کا جو سب سے پہلے The Hudson Review میں ۱۹۴۸ء میں شائع ہوا تھا، اردو ترجمہ ہے۔ اس سے پہلے ۱۹۴۶ء میں انگریزی شاعر ولیم بلیک پر ان کی مشہور کتاب The Politics of Vision شائع ہوئی تھی۔)

جدید تنقید نے ادبی شہ پاروں کی اپنے سخت گیر احتساب کے ذریعے قطعیت کے ساتھ توضیح کردی ہے کہ آرٹ میں حسن اور صداقت واحد اور ناقابلِ تقسیم ہیں۔ ان اصطلاحات کو کیٹس نے جن مفاہیم میں استعمال کیا ہے وہ ہمارے ذہن سے محو ہو جائیں گے اور ایک پرانی کش مکش ختم، اگر ہم ہیئت کو حسن کا اور مواد کو صداقت کا متبادل قرار دیں۔ بغیر اندیشہ ئریاں ہم انھیں اور بھی محدود کرسکتے ہیں اور ان کو تکنیک اور موضوع سے بھی موسوم کرسکتے ہیں۔ جدید تنقید نے واضح کردیا ہے کہ مضمون کا اس طرح ذکر کرنے سے مراد کسی

فنی پہلو سے نہیں بلکہ تجربے سے ہوتی ہے۔ ہم تنقیدی فرائض سے اسی حالت میں عہدہ برآ ہو سکتے ہیں، جب ہم تحصیل شدہ مواد و ہیئت کی بات کریں۔ ہیئت اور مواد محض یا تجربہ اور تحصیل شدہ مواد یا فن کے مابین اختلاف کو بھی تکنیک کہا جا سکتا ہے۔

جب ہم تکنیک کے بارے میں گفتگو کرتے ہیں تو تقریباً اس میں ہر چیز آ جاتی ہے کیوں کہ تکنیک ہی وہ ذریعہ ہے جو لکھنے والے کو اپنے تجربے کی طرف کہ جو اس کا موضوع ہے متوجہ کرتا ہے۔ تکنیک ہی کسی فن کار کے لیے اپنے موضوع کا انتخاب کرنے، اس کے امکانات کو کھنگالنے اور ان کو وسعت دینے نیز ترسیل و تقویم معنی کا واحد ذریعہ ہے اور یقیناً اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ کوئی مخصوص تکنیک کسی دوسری تکنیک کے مقابلے میں ان مقاصد کے حصول میں زیادہ کار آمد ہو سکتی ہے، اور دریافت حقیقت میں زیادہ مددگار ہو سکتی ہے۔ اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ اپنے موضوع کے تکنیکی امکانات کا جائزہ لے سکنے والا فن کار ہی ایسے شہ پاروں کی تخلیق کر سکے گا کہ جن کا مواد تسلی بخش ہو، جن کے اندر ایک نوع کی دبازت، معنوی آہنگ اور پہلوداری ہو، وہ شعری تنقید جو ان تعمیمات کو قبول نہ کرتی ہو، ہم اسے ایسی شعری تنقید نہیں مان سکتے جو اپنے مقصد میں سنجیدہ ہو، لیکن فکشن کا معاملہ ابھی تک مسلم نہیں ہے۔ ناول ابھی تک اس طرح پڑھا جاتا ہے جیسے اس کا مواد ہی بہ ذات خود وقعت رکھتا ہو، جیسے فکشن کا موضوع اپنے آپ میں ہی خواہ بیش یا کم وقعت رکھتا ہو اور جیسے تکنیک کوئی اصل نہیں بلکہ ضمنی عنصر ہو جو موضوع کو شاید سطحی آرائش سے تو پُر کشش بنا دے مگر اس کی ماہیت کو اجاگر کرنے سے واسطہ نہ رکھے۔ یا پھر تکنیک کے بارے میں ایسے اندازِ فکر سے سوچا جاتا ہے جو اس اندازِ فکر کے مقابلے میں زیادہ بھونڈا ہے جو شعری تنقید سے وابستہ رہا ہے۔ مثلاً اس طرح نسبتاً واضح معاملات جیسے پلاٹ کی تخلیق کے لیے واقعات کی ترتیب یا پلاٹ کے اندر تعطل (Suspense) اور نقطۂ عروج (Climax) یا کردار کے محرکات (Character Motivation) تعلق اور ابلاغ کے منکشف کرنے کے ذرائع یا نقطۂ نظر کا استعمال۔ لیکن نقطۂ نظر کو ایسے وسیلے کی حیثیت سے نہیں دیکھا جاتا جو موضوع کی مثبت تعریف کرے بلکہ ایسے تقریباً من مانے طریقے کی حیثیت سے دیکھا جاتا ہے جو مواد کا

احاطہ کرنے والے تناظر کے دائرہ کو تنگ یا وسیع کر کے ڈرامائی دلچسپی کو فروغ دیتا ہو۔ جہاں تک زبان کے وسائل کا سوال ہے، ہم انھیں فکشن کی تکنیک کا جزو ماننے کو تیار نہیں ہوتے، یعنی زبان کے بارے میں اس اس طرح نہیں سوچتے کہ زبان استعمال کی جاتی ہے ایسے مخصوص تار و پود اور لب و لہجے کی تخلیق کرنے کے لیے جو موضوعات اور معانی کی ازخود توضیح و تعریف کرتی ہے یا اس طرح نہیں سوچتے کہ زبان جو عام گفتگو میں متعین اشارات کی حیثیت رکھتی ہے اسے شعوری تدبیر کے ذریعے ڈھالا گیا ہے۔ ان تمام تر وسیع معانی کے حصول کے لیے جو ہماری عام بول چال کے مدعا نہیں ہوتے، یہ کہا جا سکتا ہے کہ فکشن کی تکنیک کے بارے میں ہمارا یہ انداز فکر ابھی تک نہیں بدلا کہ تکنیک کسی بنے بنائے معلوم مواد کو ترتیب دینے کا طریقہ ہے۔ بجائے اس کے کہ یہ تجربے کے کسی میدان میں ان اقدار کو تلاش کرنے اور متعین کرنے کا طریقہ ہے، جو پہلی بار ہمارے علم میں آئیں۔

کیا فکشن کے بارے میں ہنوز عجیب و غریب اور منقسم انداز میں اس لیے سوچا جاتا ہے کہ یہ سچ مچ ان تنقیدی مفروضات کے سامنے جو اب شاعری کے لیے ناگزیر نظر آتے ہیں کم احاطہ پذیر ہے؟ آیئے ہم بعض امثال پر غور کریں۔ اوّل عہد گذشتہ کے دو مشہور و معروف ناول جو ایسے مصنفوں کی تصانیف ہیں جنھیں قدیم کہا جا سکتا ہے، اگرچہ ان کے تکنیک کی اضافی سادگی ایک دوسرے سے مختلف قسم کی ہے یہ ہیں: ڈیفو کی مال فلینڈرس (Mall Flanders) اور ایملی برانٹے کی Wuthering Heights دوسرے اس صدی کے تین مشہور ناول یعنی Tono Bungay ایک ایسے مصنف کا کارنامہ جو تکنیک سے احتراز کا دعویٰ کرتا تھا اور Sons and Lovers ایسے ناول نگار کی تصنیف جو اس وجہ سے کہ اس کے نفسِ مضمون کا مثالی تصور، حال آنی کی شاعری تھا۔ بے ساختہ اور قابلِ تبدیل تخلیق کے فریب کی سمت راہ نما تھا اور عملاً تکنیک سے گریز کرتا تھا اور آخر میں A Portrait of the Artist as a young man۔ ایک ایسے ناول نگار کی تصنیف جس کی مہارت و مشق نے تکنیک کی برتری کا وہ دعویٰ کیا جو نہ کسی نے ماضی میں کیا نہ موجودہ صدی میں۔

فکشن کی تکنیک بہت سی دوسری ہیئتوں کے ساتھ ساتھ دراصل اس کی ان تمام آشکارا ہیئتوں کا نام ہے جو عموماً ایک کل تصور کی جاتی ہیں۔ مگر موجودہ مقاصد کے لیے بہ طور خاص دو اعتبار سے ان پر غور کیا جانا چاہیے۔ اوّل زبان کا زبان کی حیثیت سے استعمال جو زیرِ غور تجربے کی ماہیئت کے اظہار کے لیے ہوتا ہے، دوسرے نقطۂ نظر کا استعمال نہ صرف ڈرامائی حد بندی کے طریقے کی حیثیت سے بلکہ بہ طور حاصل موضوعاتی تعریف وتوضیح کے طریقے کی حیثیت سے۔ تکنیک درحقیقت وہی ہے جو ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی مراد ہے Convention سے، یعنی کوئی انتخاب، ساخت یا توڑ موڑ، کوئی ہیئت، یا موزونیت، جو دنیائے عمل پر عائد کی گئی ہو جس کے ذریعے مزید برآں یہ کہا جائے کہ ہمارا ادراک دنیائے عمل کے بارے میں مالا مال یا ازسرِ نو تازہ ہوتا رہتا ہے۔ اس خیال کے تحت ہر وہ شے تکنیک ہے جو بہ ذاتِ خود تجربات کا محض انبار نہیں اور کوئی اور کہنے میں حق بہ جانب نہیں کہ کسی لکھنے والے کی کوئی تکنیک ہی نہیں ہوتی یا یہ کہ وہ تکنیک سے احتراز کرتا ہے کیوں کہ بہ حیثیت ادیب وہ ایسا نہیں کر سکتا۔ چنانچہ ہم تکنیک کے بارے میں کہہ سکتے ہیں کہ عمدہ یا خراب ہے، موزوں یا ناموزوں ہے، ناول کے مقصد کا ساتھ دیتی ہے یا اسے نقصان پہنچاتی ہے۔

Moll Flanders کے تمہیدی ملاحظات میں ڈیفو کہتا ہے کہ وہ فکشن مطلقاً نہیں لکھ رہا ہے بلکہ بدنام کردار کی ایک عورت کے روزنامچے ترتیب دے رہا ہے اور ایک حد تک بجائے ہمیں محظوظ کرنے کے، نیکی کی مسرتوں اور اس کی ضروریات کے بارے میں ہدایت دینے کے لیے ایسا کر رہا ہے۔ دراصل ہم ان اقوال کو قابلِ لحاظ اہمیت نہیں دیتے کیوں کہ کہانی کے کسی انداز سے ظاہر نہیں ہوتا کہ نیکی بدی سے زیادہ ضروری یا زیادہ لذت آفریں ہے۔ اس کے برعکس ہم دیکھتے ہیں کہ مول پاکباز تب ہی بنتی ہے جب گناہ آلود زندگی اسے اطمینان اور فراغت بخش دیتی ہے۔ تاہم اسی وجہ سے ڈیفو کے یہاں ناصحانہ مقصد کا اظہار دلچسپی کا باعث ہے، کیوں کہ جو واقعی اخلاقیات ناول نافذ کرتا ہے وہ کسی بھی تاجرانہ تمدن کی اخلاقیات ہے جس کی اساس اس یقین پر ہے کہ نیکی فائدہ پہنچاتی ہے۔ (اسباب دنیاوی کے لحاظ سے)۔ یہ اخلاقیات کسی قدر سطحی ہونے سے بھی کم ہے، جس کا ان محرکات سے کوئی

تعلق نہیں جو خیر و شر کے تصور سے پیدا ہوتے ہیں اور سب سے کم خیر میں شر کے تصور سے بلکہ اس اخلاقیات کا تعلق بالخصوص کھانے، پینے، سوتی اور ریشمی کپڑے، چاندی اور گھڑیوں کی موجودگی یا غیر موجودگی سے ہے۔ یہ ناپ تول کی اخلاقیات ہے اور بالکل غیر ارادی طور سے Moll Flanders ہمارے تاجرانہ ذہن کا کلاسیکی انکشاف ہے، اس ناپ تول کی اخلاقیات کا انکشاف کہ جس کی جانچ پڑتال کرنا ڈیفو نے یکسر نظر انداز کردیا ہے۔ یہی نہیں کہ وہ اپنے نفسِ مضمون کی قدر و قیمت اپنے اعلان کردہ طریقے کے مطابق متعین کرنے میں ناکام رہتا ہے، بلکہ ایک سرے سے قدر و قیمت کا تعین ہی نہیں کرپاتا۔ اس کا اعلان کردہ مقصد، ہم جانتے ہیں کہ ایک مقدس فریب ہے اور اس کا مقصد یہ تھا کہ ہم کتاب کو شرم ناک واقعات کا سلسلہ سمجھ کر پڑھیں، اور قربان جایئے بے اعتدالی اور مبالغے میں اس کی لازوال مسرت پر، کتاب کا یہ عنصر ہمیں تفریح بخشتا رہتا ہے۔ بہر حال، کتاب ختم ہونے سے بہت پیش تر یہ عنصر بھی نامعقول نظر آنے لگتا ہے مگر اس نامعقولیت کا نصف بھی نہیں جو ڈیفو کا مطلق ارادہ نہ تھا۔ یعنی یہ تصور کہ Moll گناہ کی بھرپور اور وافر زندگی گزارنے اور پھر پشیمان ہونے کے بعد آخر میں بے داغ اُبھر سکتی ہے۔ اہم بات درحقیقت یہ ہے کہ مول کا کوئی اخلاقی وجود نہیں۔ نہ کتاب کی کوئی اخلاقی زندگی ہے، ہر چیز خارجی ہے، ہر چیز تولی جاسکتی ہے، ناپی جاسکتی ہے، نمائش کی جاسکتی ہے، روپیہ دے کر اس کی قیمت ادا کی جاسکتی ہے یا اس کی سزائے قید سے تلافی کی جاسکتی ہے۔ ناول کا پورا تانا بانا اس امر کی تصدیق کرتا ہے۔ اسباب کے پلندے، اشیائے مندرجہ فہرست حساب اندراج مدات، مکان داری کا فردِ حساب، فہرستیں، بہی کھاتے.... یہ سب چیزیں جنھیں بہ حیثیت مجموعی ڈیفو واقعاتی حقیقت نگاری کی روش سے تعبیر کرتا ہے۔ وہ کسی غور و خوض کے ذریعے اس روش کو نہیں اپناتا۔ یہ ہو بہو خود اس کی اپنی قدر کی دنیا کی نمائندگی کرتی ہے، یعنی ڈیفو کے لیے خارجی کوائف کی اہمیت کی دنیا۔ Moll کا نقطۂ نظر اس کے خالق کے نقطۂ نظر سے غیر ممیز ہے۔ ہم ناول کے معنی دریافت کرلیتے ہیں (غیر ضروری طوالت سے، بغیر ایجاز و اختصار کے، بغیر زورِ احساس کے، قریب قریب بغیر کسی توڑ موڑ یا فن کے فوائد کے)

ڈیفو کی وجہ سے نہیں بلکہ ڈیفو کے باوجود۔ چنانچہ کتاب کسی مشتبہ کردار کی عورت کی سرگزشت نہیں ہے بلکہ ایک ہلاکت زدہ روح کی سچی تمثیل ہے۔ یعنی خود مصنف کی اور یہ کسی جرائم پیشہ طبقے کا تجزیہ نہیں، بلکہ ایک متوسط طبقہ کا تجزیہ ہے اور ہم اسے ذات اور ایک سماجی وضع کے بے ارادہ مضحکہ خیز انکشاف کی حیثیت سے پڑھتے ہیں، چوں کہ ڈیفو خود کو موضوع سے الگ رکھنے کے لیے تکنیک کے مناسب ذرائع نہیں رکھتا جس سے موضوع کے مفاہیم کی تلاش وتحدید کر سکے، اس لیے اس کا کارنامہ فکشن میں نہیں ہے بلکہ فکشن کی تاریخ میں اور سماجی تاریخ میں۔

Wuthering Heights میں صورت حال کسی قدر یکساں بھی ہے اور مختلف بھی۔ یہاں بھی پورا ناول اپنے مقصد کی طرف بڑھنے میں خود اپنی ہی طرف پلٹ آتا ہے، لیکن اس بار لائقِ توقیر فائدہ کے ساتھ یہاں بھی انکشاف ہے شاید مصنف کی اپنی قدر کی دنیا کا لیکن اس بار ذرایہ تکنیک کے غیرارادی عمل کے ذریعے با معنی شکل میں انجام پذیر ہوا ہے۔ ہوسکتا ہے کہ Emily Bronte نے ان تناظرات کو جو اس کے ناول کی ہیئت اور موضوع کی توضیح کرتے ہیں اتفاقاً دریافت کیا ہو۔ ہمیں اس پر شک ہوسکتا ہے کہ وہ شروع ہی سے یا آخر میں بھی یہ بات جانتی تھی یا نہیں کہ وہ کیا کر رہی ہے، لیکن جو کچھ اس نے انجام دیا اور جس شان دار طور سے انجام دیا وہ ہمارے سامنے ہے۔

مصنف کی زندگی میں اُلجھے ہوئے بغیر، بلکہ خواب خرامانہ وفور کے لہجے کی بنا پر جو اس تحریر میں اُبھرتا ہے ہم فرض کر سکتے ہیں کہ دیو پیکر ولولوں، تاریک ومہیب جذبات اور مضطرب توانائی کی یہ دنیا مصنف کے لیے ایک مثالی قدر کی دنیا ہے یا رہی ہوگی اور یہ کہ ناول شروع سے ہمیں ایسے غیر اخلاقی جذبے کی اخلاقی شان کو سمجھنے کی ترغیب دیتا ہے۔ سب سے پہلے ہم سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ ہم ان آسیبی ہستیوں Heathcliff اور Cathy کو ان کی نظروں میں اپنی قدر وقیمت کے لحاظ سے تسلیم کریں، ایک ایسی مخصوص مخلوق کی حیثیت سے تسلیم کریں جو اپنے احساس کی مرتفع صلاحیت کے باعث اپنے چاروں طرف کی گاؤدی دنیا سے علٰیحدہ ہوجاتی ہے۔ یہاں تک کہ جذبۂ انسانی کے معمولی

مفروضات سے علیحدہ ہوکر اپنے ماورائی، غیر جنسی تعلق میں ایک بے لوچ منظر اور کائناتی قوت سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ تاہم یہ سب مہمل ہے، اسی طرح جیسے تفصیلات کا کافی حصہ جو اس کا احاطہ کیے ہوئے ہے (Other Dogs) مہمل ہے۔ Emily Bronte ناول نگار کو Emily لڑکی کے لیے ان تمام لغویات کا انکشاف کرنا تھا، اس کی تکنیک کو ان کی صحیح وقعت کا تعین کرنا تھا تاکہ ہمیں یہ سمجھنے کی ترغیب ہو کہ یہ Emily نہیں ہے۔ جس کا تخمینہ اپنے کرداروں کے بارے میں غلط فہمی پر مبنی ہے، بلکہ یہ خود کردار ہیں کہ جن کا اندازہ اپنے بارے میں غلط ہے۔ غیر اخلاقی جذبے کی اخلاقی شان ایک ایسا موضوع ہے جس کا نبھانا ناممکن ہے اور جو چیز ہمارے لیے باعثِ دلچسپی ہے وہ یہ ہے کہ یہ ایک تدبیر تھی اور اس صورت میں نہایت میکانکی تدبیر جس کی بدولت Emily Bronte نے شاید اپنے مزاج کے تقاضوں اور تمام ذاتی اُمنگوں اور خواب خیالی کے برخلاف یہ سبق سیکھا کہ دراصل فن کی حیثیت سے اس کے مواد کے یہ معنی ہرگز نہیں ہیں کہ غیر اخلاقی جذبے کی اخلاقی شان واضح کی جائے۔

اس جذبہ کی بھرپور نوعیت کو ہمارے سامنے لانے کے لیے، ہمیں یہ دکھانے کے لیے کہ پہلے یہ وجود میں کیسے آتا ہے اور اس کے بعد اپنے اردگرد کی دنیا پر اور اس زندگی پر جو اس کا نتیجہ ہوتی ہے کیسے چھا جاتا ہے۔ Emily Bronte اپنے مواد کے لیے عرصۂ زماں میں ایک وسیع جولان گاہ فراہم کرتی ہے۔ اسے دراصل تین نسلوں سے گزرنے دیتی ہے۔ اس مواد سے عہدہ برآ ہونے کے لیے جو اتنا وسیع ہے ایسے اندازِ بیان اور مطمحِ نظر کی ضرورت ہے جو اس مواد کا احاطہ کر سکے اور مقصد و منتہا کے کسی قدر خام نظریے کے ذریعے اپنی قصہ آرائی کا جواز پیش کر سکے۔ اس کے لیے وہ ایک بنے ٹھنے ہوئے طمطراق پسند مسافر کا انتخاب کرتی ہے جو اس مغلوب الغضب تشدد کی دنیا میں آ پڑتا ہے۔ ایک ایسا مسافر جو یہاں سے دور فیشن کی کم مایہ رواجی اور جذباتی زندگی کی نمائندگی کرتا ہے، ایک ایسا مسافر جو کہانی سننے کا خواہش مند ہے۔ ایملی اپنے قصہ گو کے لیے تقریباً ناگزیر طور پر پرانے خاندانی خدمت گار کا انتخاب کرتی ہے جو ہر چیز سے واقف ہے۔ یہ کردار بھی دوسرے کرداروں کی

طرح ایک رسمی کردار ہے مگر یہ فیشن کے رسم و رواج کی نمائندگی نہیں بلکہ ادنیٰ ترین اخلاقی رسم و رواج کی نمائندگی کرتا ہے۔ واقعے کے طور پر جو چیز صادر ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ اوّل تو ایملی برانٹے نے اپنی داستان کے تناظر کی حیثیت سے انھی عناصر، رسمی جذبات اور رسمی اخلاقیات کو منتخب کیا ہے، جن کی سطح سے اس کے ہیرو اور ہیروئن کو وہ نہایت جگمگاتی شان و شوکت کے ساتھ اوپر اٹھانا چاہتی ہے اور دوئم یہ کہ اس نے اس تناظر کو وقت کی ایک طویل مدت پر عمل پیرا ہونے کی اجازت دے دی ہے اور یہ دونوں عناصر ناول نگار کو یہ دیکھنے کے لیے مجبور کرتے ہیں کہ اس کے غیر اخلاقی احساسات و جذبات کا کیا بنتا ہے۔ اخلاقی شوکت و عظمت مطلق نہیں بلکہ انسانی بربادی کا ایک تباہی آمیز نظارا، خاکستر اور بس۔ کیوں کہ ناول کا اتنے قابلِ ذکر عرصہ پر محیط ہونا اس امر کی نشان دہی کرنے کے لیے ہے کہ بالآخر Healthcliff ایک کھوکھلا انسان ہے، اپنے غضب ناک جنون کی آگ میں جھلسا ہوا، خستہ و وا ماندہ، قوتِ ارادی سے عاری اور آخر کار بے معنی جذبات لیے ہوئے، اور یہی بات ذرا اور آگے بڑھتی ہے، گورستان میں بانکے چھبیلے Lock Wood تک جو نہایت گہری سوچ کے ساتھ لوحِ مزار پر غور کر رہا ہے۔ اس طرح ساری جیت اس گاؤدی دنیا ہی کی ہوتی ہے جو تا آخر قائم رہتی ہے۔

غالباً سب کچھ جیت اسی طرف نہیں ہے کیوں کہ (Densher) کی طرح The wings of the Dove کے آخر میں ہم کہتے ہیں اور یقیناً دوسرا Cathy اور Hareton کہتے ہیں، تاہم اس طرح اب ہرگز نہ ہوں گے، جیسے ہم تھے۔ بلکہ اس امر کا مشاہدہ کرنا زیادہ معنی آفریں ہے کہ مواد کا ایک قابلِ ذکر حصہ ایک لڑکی کی رومان پرور خواب خیالی، فکشن کی نہایت رسمی تراکیب کے ذریعے واہمہ میں اپنی اصل سے زیادہ ڈھکیلے جانے پر اپنے مقصد و معنی تک پہنچ گیا ہے۔ ایک تصور تک پہنچ گیا ہے جو کتابی شکل میں ڈھل جاتا ہے۔ یعنی مواد کے یہ عناصر کلیتاً وہ نہیں ہیں جیسا کہ پہلے تھے۔

تکنیک ہی فن کے ہیولیٰ میں معروضیت پیدا کرتی ہے۔ چنانچہ تکنیک ہی فن کے مادّوں کی قدر و قیمت کا تعین کرتی ہے۔ یہی وہ اصول بدیہی ہے جو نہایت خطرناک طریقے

سے اپنا مظاہرہ اس وقت کرتا ہے جب کوئی لکھنے والا اپنے موضوعات کی اہمیت کے فوری احساس کے تحت کہتا ہے (خواہ یہ خودنوشت ہو یا سماجی تصورات یا ذاتی احساسات) جب بھی کوئی ایسا لکھنے والا کہتا ہے کہ وہ تکنیک کی نفاستوں میں نہیں الجھ سکتا۔ H. G. Wells کی تصانیف نہایت خوب صورتی کے ساتھ یہ ثبوت فراہم کرتی ہیں کہ فن ایسے مصنف کو روا نہ رکھے گا۔ Wells کی غیر معمولی ادبی توانائی میں ذریعۂ اظہار کی تکنیک کے لیے کوئی احترام شامل نہ تھا اور اس کا ذریعۂ اظہار اس کی خرد ماغی سے انتقام لیتا ہے۔ ''لکھنے کے معاملے میں کوئی خاص دردسری میں نے کبھی نہیں مول لی۔ میں حساس اور باشعور لکھنے والوں کے سلسلۂ مراتب سے خارج ہوں۔ میں جیمس جوائس کی سراسر ضد ہوں۔..... ایک عرصہ سے میں ہنری جیمس، جوزف کونریڈ اور فورڈ میڈیکس ہوفر سے صمیمانہ اور بات چیت کرنے والے قریبی تعلقات رکھتے ہوئے اپنے کو جرنلسٹ کہہ کر ان کی عظیم فن کارانہ ذہنی کاوشوں کے اثرات سے دور رہا۔'' اور ٹھیک ایسا ہی ہوا۔ وہ فن سے فرار کر گیا، وہ غائب ہو گیا۔ ادب سے غائب ہو گیا۔ محض ایک دور کی تاریخی تحریروں میں۔

تاہم کیا خوب اعتماد تھا۔ Wells نے کہا تھا: ''ادب مرصع سازی نہیں ہے فنی کمال سے کہیں زیادہ اس کے دوسرے مقاصد ہیں اور جتنا ہی زیادہ ایک انسان یہ سوچتا ہے کہ اسے کس طرح کیا جائے، اتنا ہی کم وہ کر پاتا ہے۔ یہ تنقیدی اغماض ہر فطری دلچسپی سے دور ایک مہلک راستہ سے تکنیکی کوشش کے بے ہودہ خلا کی جانب لے جاتے ہیں، صناعی کی ایک ہولناک انانیت کی طرف جس کے لیے، ہنری جیمس کی آخری ادبی تنقید مستقل درسِ عبرت ہے۔ نفسِ مضمون، موضوع، شے یا خیال بہت پہلے ان حیرت انگیز ادبی تصانیف سے غائب ہو گیا ہے۔ کوئی چیز باقی نہیں رہی ہے سوائے اس کے کہ اس کے ساتھ کیا جوڑ توڑ کی تدابیر استعمال کی گئیں۔'' شاذ و نادر کسی ادبی نظریہ داں نے ایسی سراسر غلط بات کہی ہو یا جیسے جیسے جیمس فن کار کی حیثیت سے اُبھرتا جاتا ہے، Wells بالکل مفقود ہو جاتا ہے۔ ہم یہ سبق سیکھتے ہیں کہ بغیر اس چیز کے جسے Wells جوڑ توڑ کہتا ہے، فن میں نہ نفسِ مضمون ہے نہ موضوع۔ بس وہی سماجی تاریخ ہے۔

جدید ناول نگاری کی خوبی جیمس اور کونریڈ سے لے کر ان کے بعد تک صرف یہی نہیں ہے کہ وہ اپنے ذریعہ اظہار کی طرف اس قدر توجہ مرکوز کرتا ہے بلکہ یہ کہ جب وہ زیادہ سے زیادہ توجہ مرکوز کرتا ہے تو وہ اس کے وسیلے سے ایک نیا اور وقیع تر موضوع دریافت کر لیتا ہے۔ ناول کی ہیئت جیمس، کونریڈ اور جوائس کی غیر معمولی فنی کاوشوں کے زیر اثر تبدیل ہوئی اور اس کی تکنیکی تبدیلی کے ساتھ ساتھ مواد، مطمح نظر اور ناول کے مجموعی تصور میں مماثل تبدیلیاں نمو پذیر ہو گئیں۔ جدید ناول کا آخری سبق یہ ہے کہ تکنیک جیسا کہ Wells کا خیال تھا کوئی ضمنی چیز نہیں ہے، کوئی خارجی بندش یا میکانکی معاملہ نہیں ہے بلکہ ایک گہرا اور بنیادی عمل ہے۔ یہی نہیں کہ تکنیک میں ذہنی اور اخلاقی مفاہیم شامل ہیں بلکہ یہ انھیں منکشف کرتی ہے۔ Wells جیسے ادیب کے لیے جو ہمارے عہد کی ذہنی اور اخلاقی تاریخ ہم تک پہنچانے کا خواہش مند تھا یہ بہت سخت ہے۔ یہ سبق سکھاتا ہے کہ عقل و اخلاقیات کے نظام آرٹ میں قطعی موجود نہیں ہوتے بجز اس کے کہ یہ نظام آرٹ کے نظام میں باہم دگر ہم رشتہ و مربوط پائے جائیں۔

Wells کے حوصلے بہت وسیع تھے۔ ''ناول نگاری سے فارغ ہونے سے پہلے ہمیں تمام و کمال زندگی کو ناول کے امکانات میں لانا ہوگا۔'' لیکن وہاں زندگی پیش تر سے موجود ہے۔ ناول کے امکانات کے اندر، جہاں سے اسے ناولوں میں لائے جانے کی ضرورت ہے۔ Wells کے ہاں ہمیں زندگی کے سارے اہم موضوعات مل جائیں گے، مگر اچھے ناول نہیں۔ اپنی کوتاہ طلبی کی وجہ سے اس نے آرٹ سے دولت فراواں طلب نہ کی یا جو چیز خوشی سے مل سکتی تھی اس نے اور بھی زیادہ لینا نہ چاہی۔ اس نے آرٹ سے کچھ بھی نہیں مانگا، وہ سب نہیں مانگا جو آرٹ آرٹ کی حیثیت سے دے سکتا تھا، اور وہی سرمایہ سب کچھ ہوتا۔ اس وجہ سے، Tono Bungay جیسا ناول جو عام طور سے Wells کا شاہکار خیال کیا جاتا ہے، سبق آموز ہے۔ جارج ناول کا ہیرو کہتا ہے: ''میں بتانا چاہتا ہوں۔ خود اپنے آپ کو اور مجموعی طور سے واقعے کے بارے میں اپنے تاثرات کو۔'' مجموعی طور سے جو واقعہ ہے وہ بیسویں صدی میں روایتی برطانوی اداروں کا زوال ہے۔ جارج اپنے آپ کا اپنی زندگی کے

تین ادوار کی صورتوں میں ذکر کرتا ہے جو جدید برطانوی سماجی تاریخ میں ناہموار مترادفات ہیں اور یہ یقیناً ایک طریق کار، ایک نقشہ ہے، مگر یہ نقشہ Wells کے مجرد غور وفکر کا ہے نہ کہ اس کی کاری گری کا۔ اور اس قسم کی تصنیف سے ایک شخص جو بنیادی مطالبہ کرتا ہے یعنی یہ کہ ان ذرائع کا انکشاف کیا جائے جن کی وساطت سے ہیرو کے ابعاد مثلاً شاہ ان تجربات کو اپنے اندر سمیٹ لیں جنھیں وہ بیان کرتا ہے، کبھی پورا نہیں ہوتا۔ ناول نگار ادبی تقلیدات کی راہ میں ٹھوکر پر ٹھوکر کھاتا ہے۔ ابتدائی ڈکنس جیسی قصہ گوئی سے لے کر ایک طرح کے Shavian Interlude سے ہوتے ہوئے کونریڈ جیسی حادثہ نگاری سے گزرتے ہوئے، آخر میں Jules Verner کے جیسے رویا تک۔ نمایاں ناکامی اسی اختتام میں ہے اور اس طرز میں جو نہ صرف ناول کے وافر حصے کے سارے سماجی تجزیے کو شکست پہنچاتا ہے بلکہ ایک مفکر کی حیثیت سے Wells کے ذاتی مقاصد کو بھی۔ کیوں کہ آخر کار جارج، سائنس میں ایک مقصد ڈھونڈ لیتا ہے۔ ''میں نے طے کیا کہ طاقت اور علم ہی میں زندگی کی نجات ہے اور وہ راز ہے جو میری پوری ضرورت کو پورا کرے گا اور یہ کہ میں اپنے آپ کو انھیں چیزوں کے سپرد کر دوں گا۔''

آخری خلاصے میں سائنس، طاقت اور علم کو تباہ کن کہا گیا ہے۔ حتی الامکان یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اس سے Wells کی غرض کوئی طنز نہیں ہے، اگرچہ ممکن ہے کہ جدید تاریخ کے عظیم طنز کی ماہیت تک Wells پہنچ گیا ہو۔ ناول ایک طرح کی فکر انگیز شور انگیزی پر ختم ہو جاتا ہے۔ جو ہر اس قدر کی نفی کرتی ہے جو کتاب کا منشا و مقصد رہا ہے کیوں کہ جملہ اقسام کی سماجی بربادی میں سے جسے Wells بیان کرتا آرہا ہے یہ سب سے زیادہ ہمہ گیر ہے، یہ آخری بربادی ہے۔ اس طرح پایانِ کار وہ ہمیں آخر میں ایک ناول ہی نہیں پیش کرتا بلکہ ایک مفروضہ پیش کرتا ہے، ایک انفرادی تقدیر نہیں بلکہ ایک نظریۂ مستقبل پیش کرتا ہے اور یہ اس کا اپنا نظریۂ مستقبل نہیں ہے بلکہ ایک منکرِ اقدار رویا جو ہر اس چیز کے بالکل برعکس ہے جسے وہ پیش کرنا چاہتا تھا۔ تکنیک کی خوبیوں پر ادنیٰ سی توجہ رکھتے ہوئے بھی عین ممکن ہے کہ Wells ایک اچھا ناول نہ لکھ پاتا مگر بہر حال وہ ایک نقطۂ نظر اور ایک لہجہ ضرور پیدا کر لیتا ہے جس سے وہ بات ہم تک پہنچ سکتی جو اس کا منشا تھا۔

یہ بتانا ہرگز آسان نہیں ہے کہ آرٹ کے ذریعے انسان کیا کہنا چاہتا ہے اور جتنی ہی گہرائی سے کوئی اپنے مواد میں ملوث ہوتا ہے اتنا ہی زیادہ یہ کہنا مشکل ہوجاتا ہے۔ اگر مزید برآں ناول کا کوئی معالجاتی طریق کار تسلیم کرتا ہے جو سامعین پر نہیں بلکہ مصنف پر عمل پیرا و اثر انداز ہوتا ہے کچھ ایسے اعلان کے ساتھ جو ڈی۔ ایچ۔ لارنس نے کیا ہے کہ انسان اپنی بیماری کتابوں میں منتقل کردیتا ہے، وہ اعادہ کرتا ہے اپنے جذبات کا اور انھیں دوبارہ پیش کرتا ہے تاکہ انھیں رام کرسکے، تو دقت بڑھ جاتی ہے۔ یہ ایک تسلیم شدہ نظریہ ہے صرف اس شرط کے ساتھ کہ تکنیک جو معروضیت پیدا کرتی ہے وہ اس کے علاوہ اور کسی حالات کے تحت لازمی نہیں ہے، کیوں کہ محض اپنے جذبات کا اعادہ کرنا، محض اپنے اندر جھانکنا اور لکھنا، جذباتی قید کی گردش کا اعادہ کرنا ہے۔ اگر ہماری تصانیف تحلیل ذاتی کی مشقیں ہیں تو صرف تکنیک اور یقیناً تکنیک ہی غیر موجود تجزیہ کار کی جگہ لے سکتی ہے۔

لارنس نے اپنی Collected Poems کے نسبتاً بعد کے مقدمے میں اپنی 'سچی' اور 'جوڑی ہوئی' نظموں کے مابین ایک شائق فن کے نقطۂ نظر سے فرق کو واضح کیا۔ وہ نظمیں جن سے اس کے الہامی آسیب کا براہ راست اظہار ہوتا تھا اور جو اپنی ہیئت کی تخلیق خواہ نخواہ کرتی تھیں اور ان نظموں کے درمیان جنھیں تکنیک کی شعبدہ بازی سے اس نے مصنوعی انداز میں گڑھ کے تشکیل کیا تھا، اور جن پر وہ بہ وقت ضرورت نظر ثانی کرسکتا تھا۔ ''حالی آنی کی شاعری'' میں اس کا یقین ایسی شاعری میں جس میں ہر شے جھجھماتی ہے اور غیر محکم ہے اور جہاں سب کچھ حیاتیاتی جوہر ہے، تکنیک کے اس گمراہ کن تصور سے پیدا ہوا اور اسی نظریے سے D. S. Savage جیسا غیر ہمدرد نقاد ایک دعویٰ کھڑا کرسکتا ہے جو لارنس کو بہ یک وقت شخصیت اور آرٹ کے انحلال کی جانب بہتا ہوا دکھا سکے۔ یہ بحث اس امر کی جانب اشارہ کرتی ہے کہ لارنس کا ابتدائی اہم ناول Sons and Lovers تکنیکی وسائل کی طرف بے صبری کی وجہ سے مطلب و معنی کو خلط ملط کردینے کی ایک اور مثال ہے۔ ناول کے دو موضوعات ہیں۔ اپنے بیٹے کے جذباتی نشو و نما پر ایک ماں کی محبت کے تباہ کن اثرات اور محبت کے اقسام میں اختلاف یعنی جسمانی محبت اور روحانی محبت، جو بیٹے کے اندر پروان

چڑھتی ہیں۔ وہ اقسام جن کی نمائندگی دونو جوان عورتیں کلارا اور مریم کرتی ہیں۔ دونوں موضوعات کو دراصل ساتھ ساتھ چلنا چاہیے، اور دوسرا موضوع فی الاصل پہلے کا نتیجہ ہے۔ ان کا یہ اختلاف ہی تباہی ہے۔ کچھ ایسی شکل میں ہم ناول نگار کا ابلاغ چاہیں گے اور لارنس بھی سوچتا تھا کہ اس نے ایسی ہی شکل میں کام انجام دے دیا ہے۔ چنانچہ اپنے مشہور خط میں وہ کہتا ہے کہ آخر میں پال ''موت کی جانب مراجعت کی حالت'' میں چھوڑ دیا جاتا ہے۔ تاہم پال ناول کے آخری چند جملوں میں تمنائے فنا ترک کر دیتا ہے اور ''مدھم چہل پہل والے، دمکتے ہوئے شہر'' کی جانب گامزن ہوتا ہے۔ یعنی زندگی کی جانب جب کہ اس کی پچھلی زندگی میں ایسا کوئی واقعہ نہیں ہے جو ہمیں یہ ماننے پر آمادہ کرے کہ وہ بلا پس و پیش ایسا کر سکتا تھا۔ یہ تناقض اس امر کی غمازی کرتا ہے کہ کتاب ارادہ اور تکمیل کے درمیان بعض الجھاؤ کو طشت از بام کر سکتی ہے۔ ان میں پہلا الجھاؤ تو لارنس کی ماں اور باپ کی مشرح و مفصل کردار نگاری اور ان کے بارے میں اس کی صوتی ارزیابی کے مابین تضاد ہے۔ یہ محض طرز بیان کا مسئلہ نہیں ہے (محض اس تضاد کا جو ادا کردہ اخلاقی اصطلاحات اور نثر کے اس نسبتاً زیادہ عام تانے بانے کے مابین ہے جس کا ان پر اطلاق ہوتا ہے)۔ بلکہ نقطۂ نظر کا مسئلہ ہے۔ لارنس اور مارل کبھی علیحدہ نہیں ہوتے یا اسی بات کو ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ اس کتاب میں لارنس اپنے لیے اپنے کریکٹر کا پراگندہ رویہ قائم رکھتا ہے۔ ماں ایک ''مغرور اور لائق احترام ہستی'' ہے مگر باپ ایک ''چھوٹا، گھٹیا دماغ'' رکھتا ہے یہ فرق برابر قائم رکھا گیا ہے۔ یہ توصیفی اصطلاحات پورے ناول کے لیے مابہ الامتیاز ہیں اور یہ لارنس کے نصف احساسات کی نمائندگی کرتی ہیں مگر دوسرا نصف کیا ہے۔ ان میں سے کس کریکٹر کو اس کی سچی ہمدردی حاصل ہے سخت اور اپنے آپ کو راست باز سمجھنے والی، جارح اور مطالبہ کرنے والی ماں کو جو ہمارے سامنے اُبھرتی ہے یا سیدھے سادھے، صاف گو، راستہ ٹٹولنے والے اور برباد باپ کو۔ یہاں دو رویے ہیں۔ لارنس (اور مورل) اپنی ماں سے محبت کرتا ہے مگر وہ اس سے نفرت بھی کرتا ہے، سچے فرائیڈین حسد کے ساتھ مگر وہ اپنی ذات میں جو کچھ ہے اس کے لیے وہ اس سے محبت بھی کرتا ہے اور وہ اس سے گہری ہمدردی بھی

رکھتا ہے کیوں کہ اس کی سالمیت ماں کے غلبے و تسلط کی وجہ سے تباہ ہو چکی ہے، بعینہٖ جیسا کہ لارنس مورل کے ساتھ (جو ایک ہی شخصیت ہے) ہوا ہے۔

یہ ایک نفسیاتی تناؤ ہے جو ناول کی ہیئت کو منتشر اور اس کے مفہوم کو دھندلا کر دیتا ہے۔ کیوں کہ نہ تو اسٹائل کا تضاد ہی اپنے آپ کو درست کر پاتا ہے نہ نقطۂ نظر کا اُلجھاؤ ہی۔ لارنس محض اپنے جذبات واحساسات کا اعادہ کر رہا ہے اور وہ اپنے مواد کی زیادہ سخت تکنیکی جانچ پڑتال سے اجتناب کرتا ہے کیوں کہ ایسا کرنا اس کو ان جذبات واحساسات پر قابو حاصل کرنے کے لیے مجبور کرے گا۔ وہ فن کار کو انسان کی بہ نسبت قوی تر ہونے کی اجازت نہ دے گا۔

نتیجہ یہ ہے کہ جہاں کتاب ماں کو ہدفِ ملامت بناتی ہے وہاں اسے حق بہ جانب بھی ثابت کرتی ہے۔ جہاں یہ پال کی ناکامی کو واشگاف کرتی ہے وہاں یہ عقلی توجیہات بھی پیش کرتی ہے جو ناکامی کو کہیں اور منسوب کرتے ہیں، جس طرح مریم کو پیش کیا گیا ہے۔ اگر بہ نظرِ غائر دیکھا جائے تو یہ اس اعتبار سے رقت انگیز ہے۔ جس اعتبار سے یہ انسان اور فن کار دونوں کی حیثیت سے لارنس کے سلسلے میں اہمیت رکھتا ہے کیوں کہ مریم ماں کے لیے قربانی کا بکرا ہے اور اس سے مختلف انداز میں جس طرح وہ زندگی میں تھی۔ ناول کا درمیانی حصہ دورنگے بیانات کا سلسلہ ہے جو دشواریوں کے سرچشمے کی نشان دہی کرتا ہے۔ پال مریم سے کاملاً محبت نہیں کر سکتا اور مریم صرف اس کی روح سے محبت کر سکتی ہے۔ بعض اوقات تضادات ایک ہی پیراگراف میں نظر آتے ہیں اور نقطۂ نظر میں مناسب طور سے نہ کبھی معروضیت پیدا ہوتی ہے اور نہ پائداری کہ جس سے ہم جان سکیں کہ حقیقت کیا ہے۔ مواد کو مواد کی طرح کبھی نہیں دکھایا جاتا۔ مصنف بالکل اسی طرح دشواریوں کے ساتھ اس میں پھنس جاتا ہے جس طرح وہ اس مواد کے ذاتی تجربے میں گرفتار تھا۔ پال نے کہا تھا "یہ برتاؤ ہے جو عورتیں میرے ساتھ کرتی ہیں۔" "وہ مجھے پاگلوں کی طرح چاہتی ہیں۔ مگر میری نہیں بننا چاہتیں۔" ایسا اس نے کیا ہوگا اور اس پر یقین کیا ہوگا، لیکن ناول کے آخر میں لارنس ہنوز یہی بات کہہ رہا ہے اور بہ ذات خود یقین کر رہا ہے۔

تکنیک کی اس ناکامی کی مکمل تاریخ کے لیے ضروری ہے کہ Sons and Lovers
کو احتیاط کے ساتھ پڑھا جائے۔ پھر ہمیں مسودے کی تاریخ سے واقف ہونا چاہیے، اس
کتاب کے ذریعہ جس کا نام ہے: D. H. Lawrence: A Personal Record
از E.T. جو زندگی میں مریم تھی۔ بنیادی صورت حال خاصی واضح ہے۔ پہلے موضوع کا ماں
کی محبت کے تباہ کن اثرات۔ از اوّل تا آخر ابلاغ کیا گیا ہے اور بعد میں اچانک آخری
جملوں میں یہ اپنے سے پھر جاتا ہے اور پال خود کو موت کی بجائے زندگی کے سپرد کر دیتا ہے
لیکن ہمہ وقت دوسرے موضوع کی پُر فریب توجیہات ادبی کارنامے کے فن کارانہ ربط و
تسلسل کو نقصان پہنچانے کے لیے در آتی ہیں۔ پال کے اندر ایک شگاف وقوع میں آتا ہے
لیکن جس وقت اس شگاف کے معاملے کو برتا جاتا ہے اس پر اوپر سے ایک چیز تھوپ دی
جاتی ہے، بجائے اس کے کہ پہلے موضوع کی تائید میں اس کی توسیع کی جائے۔ یہ ایک اسی
سے گڑھی ہوئی عقلی توجیہہ ہے۔ اگر مریم کو روحانی محبت پر اصرار کرتا ہوا دکھایا جاتا ہے تو
موضوع کے زور اور اس کے مفہوم میں کمی آجاتی ہے تاہم پال کی کمزوری اپنے بھیس میں
چھپی ہوئی نظر آتی ہے۔ لارنس چھان بین کرنے والے تجزیہ کار کو جسے یقیناً معروضیت پسند
ہونا چاہیے، اس لارنس سے جو کتاب کا موضوع ہے الگ نہ کر سکا اور نہ بیماری کو شفا بخشی گئی
نہ جذبات پر قابو حاصل کیا گیا اور نہ ناول درجۂ کمال کو پہنچ سکا۔ اپنے موضوع کے بھرپور معنی کو
دریافت کرنے کے لیے اگر لارنس نے اپنی تکنیک کو استعمال کیا ہوتا تو یہ سب کچھ اور ایک
پورے دورۂ زندگی کی نوعیت تبدیل ہو جاتی۔

Tono Bungay بھی A Portrait of the Artist as a young man
اور Sons and Lovers کی طرح خود نوشت جیسا ہے، لیکن ان کے برعکس یہ اپنے مواد کا
تحلیل و تجزیہ نہایت صلابت کے ساتھ کرتا ہے اور یہ اپنے تجربے کی قدر اور خصوصیت کا تعین
کرتا ہے، کسی الحاق کردہ تعبیر و تفسیر یا اخلاقی اصطلاحات کے ذریعے نہیں بلکہ طرز تحریر کی
تراکیب کے ذریعے A Portrait کا موضوع جو کہ ایک نوجوان فن کار کی اپنے ماحول
سے بیگانگی ہے۔ تین مختلف اسٹائلوں اور طریقوں سے منکشف و متعین کیا جاتا ہے جب کہ

Stephen Dedalus بچپن سے لڑکپن کی طرف بڑھتے ہوئے عمر کی پختگی کی سمت گامزن ہوتا ہے۔ شروع کے صفحات Ulysses کے شعور کی رو کی طرح کے انداز میں لکھے گئے ہیں۔ جب کہ ماحول براہِ راست کوڈک اور بچہ کے شعور سے متصادم ہوتا ہے جو ایک عجیب وغریب کھلی ہوئی دنیا ہے جسے ہنوز دماغ، استفہام، انتخاب یا فیصلے کے زیر تحت نہیں لاتا مگر یہ اسٹائل بہت جلد بدل جاتی ہے جیسے ہی لڑکا اپنے گردوپیش کا کھوج لگانا شروع کرتا ہے اور دنیا کے بارے میں اس کا حسی تجربہ وسیع ہوتا ہے یہ اسٹائل بڑھتے ہوئے بھاری آہنگ اور بڑھتی ہوئی حسی تفصیلات کی شکل اختیار کر جاتا ہے، یہاں تک کہ ان جذباتی انتہاؤں میں رومانی سرشاری کے ایک نقطۂ عروج تک پہنچ جاتا ہے جو اسٹیفن کے خاندانی اور مذہبی اقدار کے رد کی جانب اشارہ کرتی ہے۔ اس کے بعد جیسے ہی وہ فن کار کے حدود کو متعین کرتا ہے جو اس کی پختگی عمر پر چھا کے رہیں گے، اسٹائل بتدریج ناول کے آخری حصوں کے زیادہ ریاضت آفریں تعقل میں ڈوب جاتی ہے۔

ان تمام ابواب میں اسٹائل اور طریق کار کا ایک بہ غایت درجہ خودشناس استعمال تجربے کی خصوصیت کا تعین کرتا ہے۔ تیسرے اور آخری باب کے سلسلے میں یہ امر قابلِ ذکر ہے کہ اسٹائل اور طریق کار تجربے کی قدروقیمت متعین کرتے ہیں۔ اسٹیفن کا معاملہ دراصل بتدریج اس کے گردوپیش پھیلی ہوئی زندگی سے بیگانگی کا وہ احساس ہے جو اس زندگی سے بتدریج آشنا ہونے کے ساتھ ساتھ بڑھتا ہے اور ناول کے خاتمے تک آتے آتے یہ احساسِ بیگانگی مکمل ہو جاتا ہے۔ ناول کا آخری حصہ Stephen Joyce کے ترقی پذیر جمالیاتی شعور کی وجہ سے جاذب نظر ہونے کے باوجود غیر دلچسپ ہے۔ تجربۂ زندگی سپاٹ نہیں تھا جیسا کہ Stephen Hero سے ہم کو پتہ چلتا ہے، لیکن جوائس تکنیک کو رائے زنی کے لیے بزور استعمال کر رہا ہے۔ درحقیقت اسٹیفن کی بیگانگی انسانی ماحول کی نفی ہے۔ یہ ایک نقصان ہے اور آخری حصے کا خشک بیان جو تجریدی ہے اور قریب قریب تمام تر حسی تفصیل یا زوردار آہنگ سے عاری ہے اس نقصان کی غمازی کرتا ہے۔ یہ ایک اتنا بڑا نقصان ہے کہ یہاں موسیقی کے اشارتی نظام جیسے نثری تاروپود سے عیاں ہوتا ہے کہ اختتام سراسر

دھوکا ہے اور یہ کہ جب اسٹیفن ہم سے اور اپنے آپ سے کہتا ہے کہ وہ اپنی روح کے نہاں خانے میں اپنی نسل کے غیر آفریدہ ضمیر کی تخلیق کرنے والا ہے تو برفانی مجرد خلا جہاں وہ آباد ہے۔ اس کی خاصیت سے ہی ہمیں اس کے مقصد کے جائز ہونے کا اندازہ ہو جاتا ہے کیوں کہ Ulysses نسلِ انسان کے ضمیر کی تخلیق نہیں کہتا۔ یہ ہمارے شعور کی تخلیق کرتا ہے۔ ناول کے انھیں دو یا تین آخری پیراگرافوں میں اسٹائل ایک بار اور بدل جاتی ہے، یہ سادہ اور اشارتی قسم کی نثر سے اسٹیفن کے عنفوانِ شباب کی رومانی نثر کی طرف مراجعت کرتی ہے۔

کیا یہ بات نہیں کہی جا سکتی کہ ریاضت آفریں حوصلہ کی بنیاد نوجوانی کی اُمنگوں پر ہے؟ کہ ایک اسٹائل کی متجاوز ذہنی سختی متجاوز غنائی ملائمت کا نقطۂ مقابل ہے؟ اور یہ کہ PORTRAIT کی آخری عبارت سارے حوصلے کی سرابی خاصیت کی جا بہ جا غمازی کرتی ہے۔

بات یہ ہے کہ Ulysses ایک ضمیر کی تخلیق نہیں کرتا۔ اسٹیفن یولیسس قدرے کہن سال اور اب گناہ میں جکڑا ہوا ہے۔ مگر وہ اب بھی انسانی اور ادارہ پرور ماحول سے کٹا ہوا سر دمہر نوجوان ہے۔ شہری ماحول کی زندگی میں Bloom کا کردار ایک جداگانہ شخصیت کا مظہر ہے، اور Bloom ایسا ہی گم کردہ راہ ہے جیسا کہ اسٹیفن، اگر چہ رقت انگیز کاوش کے ساتھ جائے مستقر کی تلاش میں بھٹک رہا ہے۔ ان دونوں میں سے ہر ایک دوسرے تک رسائی یا رسائی سے آگے بڑھ کر کچھ کرنے کی عدم صلاحیت کے باعث کمزور پڑ جاتا ہے۔ اس طرح پھر ایک بار، موضوع زیادہ وضاحت کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے۔ گویا کہ آہنگ متضاد (Counter Point) کے وسیلے سے بیان کیا جا رہا ہے۔

لیکن اسٹیفن اگر زیادہ سن رسیدہ نہیں ہے تو جوائس ضرور ہے۔ وہ ایک فن کار کی حیثیت سے صرف اس لحاظ سے پختہ تر نہیں ہے کہ وہ Leopold Bloom کے لیے شفقتِ ربانی کی تخلیق کر سکتا ہے اور اس پر بے حساب لٹا سکتا ہے بلکہ اس لیے بھی کہ وہ جانتا ہے کہ اسٹیفن اور بلوم سے کیا مراد ہے۔ فکشن میں یہ غایت درجہ شان دار تخلیقی عمل کے ذریعے ان کو مخصوص انداز میں ڈھال کر کس قدر بامعنی بنایا جا سکتا ہے۔ اس طرح یولیسس اس تخیلی قوت کی وساطت سے جسے تکنیک راہ دکھاتی ہے، اپنے مرکز پر بلا فاصلہ انسانی

صورت حال کے ساتھ، جدید زندگی کی تمام تر دشواریوں کا احاطہ کرتے ہوئے، رویائے کائنات تک پہنچتے ہوئے اور بالآخر ہمارے تجربے کی اسطوری حدود تک پہنچتے ہوئے، متحد المراکز دائروں کے نمونہ کی طرح ہے۔ اگر ہم یولیسس کو اس صدی کے کسی دوسرے ناول کی بہ نسبت زیادہ اطمینان خاطر کے ساتھ پڑھتے ہیں تو اس کا سبب یہ ہے کہ مصنف نے مضمون کی تکنیک اور تکنیکی چھان بین کی جانب ایک ایسا رویہ قائم رکھا جس نے اسے اس امر پر قادر کیا کہ ایک ہی ادبی تصنیف کے اندر نہایت پُرشکوہ ارتباط مطالب کے ساتھ ہمارے تجربے کے وافر ترین حصے کو نظم کے ساتھ ادا کیا جاسکے۔

گزشتہ پچیس سال کے اندر اندر امریکہ میں بہت بڑے بڑے ناول لکھے گئے ہیں مگر اچھے ناول بہت کم James T. Farrel اس امر کا ذمہ لیتا ہے کہ جدید امریکی زندگی کے ظاہری پہلو کے بیان میں غیر محدود حشو و زوائد کے ذریعے وہ کسی طرح ایک ناول لکھے گا جس میں یولیسس کی سی وسعت ہو۔ ٹامس وولف نے بہ ظاہر یہ فرض کرلیا کہ اپنے تجربے کے خام مواد کو اگلنے ہی پر اکتفا کرکے وہ آخر کار ہمیں ایک رزمیہ پیش کرے گا مگر سوائے ضخامت بڑھانے کے ان لوگوں نے بہ مشکل ناولیں لکھنے کا حق ادا کیا ہے۔

Thomas Wolfe کی ادبی تصنیفات دراصل صحافت کا نمونہ تھیں اور پبلشر کا ان صحافتی نمونوں کو ناولوں کی شبیہ میں منقلب کرنا بس اسی کا کارنامہ ہے۔ (فن کار کے فیصلہ کن عمل کی بجائے، اس بے نظیر عمل کی بجائے جسے تصنیف کہا جاتا ہے ایک دردمند ایڈیٹوریل لکھنے والی نیلی پنسل اور قینچیوں سے کام لیا گیا) تالِ کار نے بہت سے لوگوں کو اُکسایا ہے بہ طور خاص نوجوانوں کو اور نمایاں طور پر تنقیدی مذاق رکھنے والوں کی اس بے دریغ طباعی کے بارے میں رائے یہ ہے کہ اسے حدود میں رکھا جاسکتا ہے۔ طباعی تو یہاں لامحالہ تھی۔ اگر طباعی سے مراد ہے لازوال لفظی توانائی، تجربۂ ذاتی کی طرف افراط آمیز ردِ عمل اور سمعی نقل پسندی کی بے پناہ صلاحیت۔ مگر ان تمام چیزوں کا تحریری مواد کی ناول نگارانہ خصوصیت سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ جب تک طباعی منضبط نہ ہو، مواد منظم اور مضمون گرفت میں نہ ہو صرف انسان رہ جاتا ہے اور اس کی زندگی۔ یہ

امر تشریح طلب ہے کہ وولف کے مکالمات بہ حیثیت ناول اس کی تصنیفات سے کم دلچسپ ہیں جس کا مطلب یہ ہے کہ اس کی تصنیفات ناولوں کی حیثیت سے دلچسپی سے عاری ہیں۔ جیسا کہ لارنس کے معاملے میں ہوتا ہے۔ وولف کی کتابوں پر ہماری تاثر پذیری، ناولوں کی حیثیت سے ان کے خصائص کے سبب متعین نہیں ہوتی، بلکہ یہ متعین ہوتی ہے ہماری اس تاثر پذیری سے جو مصنف کی شخصیت اور اس کے مزاج کی خصوصیات کے بارے میں ہوتی ہے۔

بہ الفاظ دیگر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ وولف سچ مچ نہیں جانتا تھا کہ وہ کس چیز کے بارے میں لکھ رہا ہے۔ Of Time and the River محض حسنِ تعبیر ہے، Of A Man and His Ego کی۔ یہ ممکن ہے کہ اگر خود اپنے بارے میں اور آرٹ کے بارے میں اس کے تصور کے اندر تکنیک اور تکنیک کو نبھانے کے لیے مناسب جذبۂ احترام شامل ہوتا تو وولف ایک مہتمم بالشان ناول لکھنے میں کامیاب ہو جاتا۔ اپنے اصل موضوع پر، رومانی نابغہ کا بحران، یہ اس کا اصل موضوع تھا۔ لیکن یہ اس کا غیر منکشف موضوع رہتا ہے جس کی ہمیں اس کے لیے کھوج کرنی چاہیے۔ کیوں کہ بہ ذاتِ خود اس کے پاس چراغ تھا نہ کدال کہ وہ اسے تجربات کی بھول بھلیوں سے کھود نکالے۔ ایملی برانٹے کی طرح وولف کو اپنے ذاتی مطمحِ نظر سے بالاتر ایک مطمحِ نظر کی ضرورت تھی جو اس کے مواد اور اس سے پیدا شدہ اثر کو باہم علیحدہ کر دے۔

Farrell کے سلسلے میں معاملہ برعکس ہے۔ وہ اپنے موضوع اور اس کے بارے میں جو کچھ کہنا چاہتا ہے، اس سے کماحقہ واقف ہے مگر ایسا کرنے کے لیے اسے ناول کے وسیلے کی ضرورت نہیں ہے۔ یہ امر قابلِ ذکر ہے کہ تحریر کے مطلق بھونڈے پن میں کوئی موجود ادیب اس سے بازی نہیں لے جا سکتا۔ کیوں کہ اس کی نثر بہ غایت درجہ معمولی قسم کے حقائق کی ترسیل سے زیادہ اہم فریضہ انجام نہیں دیتی۔ اس کے عزائم کے لیے اخبار کی اسٹائل اور ڈوکومنٹری کیمرے کے Lens قطعاً موزوں ہوں گے، لیکن اس کسر پر غور کیجیے جو بہ طور مثال Leopold Bloom میں پیدا ہو جائے گی۔ اگر اس کا مشاہدہ بھی انھی نظروں

سے کیا جائے۔ بہ الفاظ دیگر جیمس فارل کے تکنیکی تناظر کے ذریعے اس کی تکنیک کے زیر اثر مواد کافی سرمایہ فراہم نہیں کر پاتا۔ یہ فی الاصل سکڑنے لگتا ہے۔

زیادہ سے زیادہ ادیبوں نے اس صدی میں یہ محسوس کیا ہے کہ ایک اصول کی حیثیت سے فطرت پسندی ان پر سختیاں عائد کرتی ہے جو انھیں تکنیک کے سارے وسائل کو بروئے کار لا کر موضوعات کی بھرپور توسیعات کو دریافت کرنے سے باز رکھتی ہیں اور یہ سختیاں اس طرح جمالیاتی مفہوم اور ردِّ عمل کی ممکنہ وسعت کو واقعتاً محدود کر دیتی ہیں۔ جیمس فارل جس خود اطمینانی کے ساتھ فطرت پسندی کی کند اور گھٹل تکنیک کو قبول کر لیتا ہے اس میں وہ تقریباً عدیم النظیر ہے اور اس کی ناول نگاری پایان کار تکرار آمیز اور بے جان ہے۔

یہ بات اظہر من الشمس ہے کہ انیسویں صدی میں فطرت پسندی ایک عمرانی اور تاریخی قدر کی حامل تھی۔ یہ ناول کے لیے، مواد کو گرفت میں لانے کے لیے اور ایسے تجزیے کرنے کے لیے جو ماضی میں اس سے کتراتے تھے ممد و معاون ثابت ہوئی لیکن پھر بھی اس نے ہمیں اطمینان بخش انداز میں وہ نہیں بتایا جو ورجینیا وولف کے الفاظ میں ''اصلاً اصل'' ہے۔ نہ ہی اس نے منضبط انداز میں حاصل شدہ بیش از بیش حقیقت تک رسائی کے ذرائع فراہم کیے۔ یہاں تک کہ آج فلابیر کا تصور معروضیت بھی ایک غیر ضروری طور پر محدود نظریۂ معروضیت معلوم ہوتا ہے۔ کیوں کہ جیسا کہ اس صدی کے تقریباً ہر اچھے ادیب کی نگارشات شاہد ہیں، داخلی کیفیات کے بارے میں معروضیت پسند ہونا بالکل یوں ہی ممکن ہے جیسے زندگی کے سطحی پہلوؤں کے بارے میں معروضیت پسند ہونا۔ ڈبلن، یولیسس میں ایک اخلاقی پس منظر ہے، ڈکنس کے لندن کی طرح فطرت پرستانہ طرز میں ڈھالا ہوا۔ یہ محض ایک شہر ہی نہیں بلکہ اپنے آڑے ترچھے اور حیران کن مقاصد کے ساتھ نئی روحِ انسانی کا ایک نقشہ بھی ہے۔ حقیقت کی دوسری سطح، پہلی سطح کو کسی طرح بے وقعت نہیں بناتی اور جوائس جیسا ادیب ہم پر واضح کر دیتا ہے کہ اگر فن کار سچ مچ اپنے ذریعۂ اظہار کا احترام کرتا ہے تو وہ ایک ہی وقت میں دونوں سطحوں کے بارے میں معروضیت پسند ہو سکتا ہے۔ فکشن میں جس چیز کی ہمیں ضرورت ہے وہ ہے ہر اس تکنیک سے ایک پُرخلوص وابستگی جو ہمارے مضمون کو

دریافت کرنے اور اس کی قدر و قیمت متعین کرنے میں ممد و معاون ثابت ہو اور مزید برآں ان مفاہیم و معانی کی وسعتوں کا انکشاف کرے جو ہمارے نفسِ مضمون کے دائرہ امکان میں ہوں۔

بیش تر جدید ناول نگاروں نے اس ضرورت کو اپنے لیے محسوس کیا ہے۔ آندرے ژید اپنے ایک فن کار ہیرو کے ذریعے اس مشاہدہ کا اظہار کرتا ہے جو بڑی حد تک اس خیال سے مشابہ ہے جسے Wells نے پیش کیا ہے:

''میرے ناول کا کوئی موضوع نہیں ہے...'' اگر آپ اس بات کو پسند کریں تو ہم یہ کہیں گے کہ اس کا کوئی ایک موضوع نہیں ہے.... زندگی کی ایک قاش، فطرت پرست اسکول نے اظہارِ خیال کیا۔ اس اسکول کا سب سے بڑا مقصد یہ ہے کہ اپنی قاش کو ایک ہی سمت میں کاٹنا ہے، یعنی عرصۂ زماں میں، لمبائی میں، چوڑائی میں کیوں نہیں؟ یا گہرائی میں کیوں نہیں؟ جہاں تک میرا تعلق ہے میں تو سرے سے کاٹنا ہی پسند نہ کروں گا، برائے مہربانی ذرا غور کیجیے میں اپنے ناول میں ہر طرح کی چیز سمونا پسند کروں گا۔'' Wells بھی اپنے امکانی مواد کے اچھے خاصے ذخیرے کے باوجود اس امر سے واقف تھا کہ زندگی کو کس طرح تراشے کہ یہ ناول کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہو جائے۔ ژید نے سچ مچ اسے ہر ممکن سمت سے تراشا۔ ژید نے اور دوسروں نے اور یہ ساری تراش خراش وہ ساری نئی تکنیکیں ہیں جسے جدید ناول نگاری نے ہمیں عطا کیا ہے۔ ان میں سے کوئی بھی شاید فرانسیسی علامت پسندی کی اس میراث سے زیادہ اہم ہو جسے Huxley نے ژید کی روشن تقلید میں ''فکشن کی موسیقی گری'' سے تعبیر کیا ہے۔ کونریڈ نے ان دونوں مصنفوں کے مشاہدات کی پیش بینی کی تھی۔ اس نے یہ لکھا تھا کہ ناول کو ''سنگ تراشی کی شکل پذیری، مصوری کے رنگ اور موسیقی کی سحر آفریں اشاریت حاصل کرنے کے لیے جاں فشانی کرنی چاہیے جو فنون کا فن ہے۔'' اور جب اس نے اس ابتدائی مگر علامتی ناول نگاری کے حیرت انگیز نمونے Heart of Darkness کے بارے میں کہا: ''یہ ایک بالکل دوسرے فن کی مانند تھا، تیرہ و تار موضوع کو ایک ناخوش آئند جھنکار، ایک ذاتی لے، اور ایک مستقل اہتزاز کی ضرورت تھی، جو مجھے توقع

تھی کہ آخری سر کے بجنے کے بعد بھی ہوا میں گونجتا رہے گا اور کانوں میں نغمہ سرا ہوتا رہے گا۔"
موسیقی سے مشابہت سوائے اس کے کہ استعارے کی حد تک ہو، نادرست ہے اور بجز
اس کے کہ یہ بعض تکنیک کی جانب اشارہ کرتی ہے جسے فکشن بہ طور فکشن استعمال کرسکتا ہے۔
یہ ہمارے احساسِ صنعت گری کے لیے زیادہ منفعت بخش نہیں ہے۔ اس مشابہت کو قریب
قریب قطعیت صرف ایک ادبی تصنیف میں حاصل ہے۔ جوائس کی آخری کوشش، ادبی
تاریخ میں ایک بے مثال کارنامہ Finne, Gans. Wake اور یہاں درحقیقت ان
قارئین کو جو جوائس کی اس مثالی کوشش کو سمجھنے کے خواہش مند ہیں جس کا وہ مطالبہ کرتا ہے
اور جو ایک لازوال سرمایہ اور امکانات کی دریافت کرتی ہے، ان کو موضوع کے لیے تکنیک
کی اہمیت اور ان دونوں کے ناقابلِ تقسیم ہونے کا بہ غایت درجہ شدت کے ساتھ احساس
دلایا جاتا ہے۔

فطرت پسندی کی تکنیکیں لازمی طور پر موضوع کو گھٹا دیتی ہیں اور بسا اوقات
اسے اس کی اپنی اصلی حد میں رکھتی ہیں، یعنی غیر تعریف شدہ سماجی تجربے کے اندر۔ ہمارے
وہ لکھنے والے جو اس روایت کے پروردہ ہیں، وہ پھر بھی اپنے شاہکاروں میں سماجی تجربے کی
ناول نگارانہ تعبیر اسے عہدہ برآ ہوتے ہیں۔ مثلاً گاہے ماہے لکھنے والوں جیسے Sher
Erskine Cold ،William Carlos William ،Wood Anderson
Nathanael West ،Well اور Tucker's People میں Ira Wol Fert نے
فطرت پسندی کو اپنی جائز حد سے متجاوز کر کے مثبت انداز سے نیم شائستہ توڑ مروڑ کے انداز
میں پیش کیا ہے۔ Dos Passos کے ڈھانچوں کی تدبیر سازی اور Stein Beck کے
غنائی وقفے ایسے لوگوں کی جانکاہ کوششیں ہیں جو ایک ایسے طریق کار سے وابستہ عہد ہیں
جس کی بندشیں انھیں مایوس کرتی ہیں۔ یہ وہ مصنف ہیں جو علامت پسند ہوتے ہوتے رہ
گئے اور انجام کار تمثیل نگار نظر آتے ہیں۔

ہمارے کامیاب ترین ناولوں سے ایسی کسی بھی جانکاہ اور بالقصد کوشش کا اندازہ
نہیں ہوتا، تاہم ان کی بے کم و کاست تکنیک اور اپنی نثری تصنیفات کو اپنے موضوعات کی

معاونت سے بروئے کار لانے کا حوصلہ ان کے کمال کا پیمانہ ہیں۔ ہیمنگ وے کا The Sun also Rises اور ویسکاٹ کا The Pilgrim Hawk فن کے شاہکار ہیں، اس لیے نہیں کہ ان کو خارجی نیو کلاسیکی نظریۂ ہیئت سے ناپا جاسکتا ہے بلکہ اس کے لیے ان کی ہیئت، ان کے موضوعات سے بعینہٖ ہم آہنگ ہے اور اس لیے کہ ان کے موضوعات کی چھان بین ان کے طرزِ تحریر میں رچ بس گئی ہے۔

ہیمنگ وے نے حال میں کہا ہے کہ نوجوان ادیبوں کے سلسلے میں اس کی خدمت ایک مخصوص ضروری صفائی و تطہیر زبان میں پوشیدہ ہے مگر اس دعوے کی وقعت مشتبہ ہے۔ اس کی نثری خدمت کا تعلق اس کے مضمون سے ہے اور اس کے طرزِ نگارش کا گٹھا ہوا انداز جس کی وجہ سے اس کی ابتدائی تصنیف جائز طور پر مشہور ہے ایک مقصود بالذات کی حیثیت سے جائز طور سے مشہور و معروف ہے۔ فالکنر کے نثر کی بے تناسب تہہ داری اور ولیس کاٹ کے غیر دلچسپ بے حرارت زیبائی سے زیادہ قابلِ قدر ہیں۔ ہیمنگ وے کا ابتدائی موضوع، قدر کا اتمام، اس کے سادہ اسلوب تحریر سے متصف تمام و کمال تحقیق کیا گیا اور حکایت در حکایت اس فکشن سے کسی بلیغ معنی کا استخراج نہیں ہوتا، بجز اس امر کے کہ خود اسٹائل یہ ظاہر کرتی ہے کہ زندگی میں کوئی مفہوم و مقصود نہیں ہے۔ اس کے علاوہ یہ اسٹائل بھرپور تکنیکی بدل تھی روایتی تفسیر کے لیے، یہ اس عجیب و غریب سخت رسمیت کی اخلاقیات کو ناپتی اور اُجاگر کرتی ہے جسے ہیمنگ وے نے ورزش کاروں سے سیکھا۔ مزید برآں یہ ملاحظہ کرنا ایک نصیحت آمیز سبق ہے کہ جیسے ہی ہیمنگ وے معاشرتی اثبات کے کسی قدر کم مناسب مزاج موضوع پر قلم اٹھاتا ہے تو اس کی اسٹائل لڑکھڑانے لگتی ہے۔ لفظی اختصار کا اثر جو اذیت کے خاموش تحمل سے عبارت ہے زائل ہو جاتا ہے۔ ادیب کی شخصیت ایک مناسب تکنیک کی خارجیت کے ذریعے بالکل محفوظ نہ رہ کر اپنی جارحانہ مداخلت کی ابتدا کرتی ہے اور تمام تعمیری ڈھانچہ ڈھیلا پڑ جاتا ہے۔ اس کے برعکس ابتدائی ناولوں اور کہانیوں میں تکنیک موضوع کا کامل مجسمہ تھی اور اس نے اس موضوع کو اپنی حیرت انگیز وسعتِ اثر و معنی سے متصف کیا تھا۔

Buffon کے قول کی اصلاح کرتے ہوئے کہنا یہ چاہیے کہ اسٹائل ہی موضوع ہے۔
ولیس کاٹ کے Pilgrim Hawk میں، جو ایسا ناول ہے جس نے بیش تر غیر مخالف نقادوں کو موضوع کی ظاہری غیر موجودگی کی وجہ سے پریشان خاطر کر دیا تھا۔ موضوع یا کہانی خود اسٹائل میں پوشیدہ ہے۔ یہ ناول جو ایک قائم شدہ مطمح نظر کی جیت ہے، صرف اس صورت میں اچنبھے میں ڈال سکتا ہے جب ہم دوسروں کے بارے میں بیان کرنے والے کے مشاہدات سے کہانی کا تانا بانا تیار کریں۔ لیکن اگر ہم اس کے مشاہدات کا خود اس کے بارے میں آڑے ترچھے اور غیر شناخت یافتہ مشاہدات کی حیثیت سے جائزہ لیں تو کہانی کامل ارتباطِ مفاہیم و مطالب کے ساتھ نمو پذیر ہوتی ہے، معنی کی صدائے بازگشت سے لبریز نظر آتی ہے اور جاری و ساری غور و فکر سے اس قدر مطابقت رکھتی ہے جیسے بڑی سے بڑی غنائی نظمیں۔ ذریعۂ اظہار کے احترام کے مفید نتائج جو ابتدائی ہیمنگ وے اور گاہے ماہے لکھنے والے ولیس کاٹ نے نمایاں کیے ہیں، ہمارے جانے پہچانے، ہر اچھے ادیب میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ فالکنر کے اسلوب کے مبہمات اس کی پیچیدہ ترکیب و ساخت کے قطعی مترادف ہیں اور یہ باہم دونوں کامل مظہر ہیں۔ ان اخلاقی بھول بھلیوں کا جن کا وہ متلاشی ہے اور اس ہلاکت زدہ دنیا کا جس کا اعادہ اس کی ناولیں بار بار کرتی ہیں اور جس میں یہ بھول بھلیاں جاگزیں ہیں۔ Katherine Anne Port کے اسلوب کی تربیت یافتہ حسیت میں بلاشبہ از خود دل کشی پائی جاتی ہے، لیکن یہ دل کشی اسی طرح زیادہ نہیں ہے جس طرح اس ناول کی جمالیاتی وقعت، ایسے ہی دوسرے ناولوں سے زیادہ نہیں ہے۔
اس کے اقدار ان باریک اسباب میں مضمر ہیں جن سے حسی جزئیات علامات میں منقلب ہو جاتی ہیں اور اس طرز میں جس سے علامات ایک سلسلۂ عمل کا تانا بانا مہیا کرتی ہیں، جو داستان ہے اور جو ہمیں اور ادیب کو ایک صاف ستھری اخلاقی بصیرت بخشتی ہے جس کے واسطے سے ہم اس داستان کی جانچ پڑتال کر سکیں۔ جب ہم ایسے لکھنے والوں کے دوش بدوش Willaim Saroyan کا جائزہ لیتے ہیں جو محض اپنی افتادِ طبع کا احترام کرتا ہے تو ہم اس کے اسلوب بیان کی غیر ذمہ دارانہ بے راہ روی اور موضوع یا تعریف شدہ نفس

مضمون کے تقریباً مکمل فقدان اور غیر ضروری احساس کی فراوانی سے لرز اُٹھتے ہیں۔ ایسے ادیب کا جذبات پرست ہونا یقیناً ناگزیر ہے کیوں کہ اپنے جذبات کو ناپنے کے لیے اس کے پاس کوئی پیمانہ نہیں ہوتا۔ تکنیک ہی مآلِ کار، پیمانہ ہے۔

ڈیفو سے پورٹر تک یہ مساوی اور مختلف صلاحیت کے لکھنے والے ہیں اور تکنیک اور صلاحیت دراصل ایک خاص نقطے کے بعد دو مختلف چیزیں نظر آتی ہیں۔ ایک سمت میں جوائس ہمیں جو کچھ فراہم کرتا ہے، بہ حیثیت صناع اپنے سارے نقائص کے باوجود لارنس ہمیں وہی دوسری سمت میں فراہم کرتا ہے، اگرچہ بالعموم یہ فن کی سمت نہیں ہے۔ صرف اس کی چند کہانیوں اور کچھ نظموں میں جہاں تکنیک کے تقاضوں کی کم نگہ داری کی گئی ہے اور مواد خود نوشت قسم کا نہیں ہے، لارنس، جوائس سے مختلف انداز میں یکساں جمالیاتی انجام پذیری حاصل کر لیتا ہے۔ ایملی برانٹے شاید اپنے مواد اور اس کے تناظر میں تناؤ پیدا کرنے کی ضرورت کے وجدان کی بدولت اسی انجام پذیری تک رسائی حاصل کر لیتی ہے اور عجیب بات یہ ہے کہ اس طریقے سے اور یقیناً تنہا وجدان کے ذریعے ہیمنگ وے کی ابتدائی ادبی تصنیف لاشیئیت سے ایک موثر کارنامہ تخلیق کر دیتی ہے۔

صلاحیت کے بارے میں چاہے ہم کتنی ہی عقیدت رکھیں اور تکنیک کے معاملے میں چاہے کچھ کتنا ہی صرف نظر کرنے پر آمادہ ہوں، پھر بھی یہ کہنے میں کسی عمومی بیان کا خطرہ نہیں ہے کہ جدید فکشن اپنے بہترین مظاہر میں ایک خاص انداز سے اپنے آپ کا اور اپنے وسائل کا شعور رکھتی ہے۔ جدید فکشن کی حوصلہ پرور اور دقیقہ رس تکنیک، مواد کی حد تک کسی اکہرے پن، کسی عنوان یا مضمون ہی تک نہیں بلکہ پورے جدید شعور تک دسترس رکھتی ہے۔ یہ جدید روح کی تہہ داری، ذاتی اخلاقیات کی دشواری اور حقیقت سر جیسے زیرِ سطح ناقابلِ تسخیر عناصر کا انکشاف کرتی ہے جو محض کسی سطحی تکنیک کے قابو کی بات نہیں۔ Victory سے ماخوذ کونریڈ کے الفاظ میں یہ اس امر کی جانب اشارہ کرتی ہے کہ ہم ایک ایسے دور میں زندگی گزار رہے ہیں، ”جس میں گویا حیران مسافروں کی طرح ایک بھڑک دار غیر پُرسکون ہوٹل میں جمع ہو گئے ہوں۔“ اور جہاں تکنیک ہمارے اردگرد کے ماحول پر تیز روشنی ڈالتی ہے، یہ

اپنے تیز آلات کے ذریعے ہماری حیرانی و سراسیمگی کی گہرائیوں تک نفوذ کر جاتی ہے۔ یہاں چیزیں دو نہیں ہیں مگر صرف ایک موزوں تکنیک ہی ان کو ایک کر کے دکھا سکتی ہے۔ فاریل جیسے واقعیت پسند کے ہاں ہمیں صرف ماحول نظر آتا ہے جس کی واقفیت ہمیں اخباروں سے ہوتی ہے۔ وولف جیسے داخلیت پسند کے ہاں ہمیں صرف حیرت زدگی نظر آتی ہے جسے ہم اپنے خطوط اور ڈائریوں میں قلم بند کرتے ہیں، لیکن سچا ناول نگار، ان دونوں کو ایک میں پرو کر ہمارے سامنے پیش کرتا ہے اور اس طرح ہر ایک کا اثر فزوں تر کر دیتا ہے اور ہر ایک کو اس ہمہ جہت معنویت کے ساتھ آشکار کر دیتا ہے۔

ایلیزبتھ براؤن نے لارنس کے متعلق لکھتے ہوئے جدید فکشن کے بارے میں اظہار رائے کیا ہے: ''ہمیں فطرت پسندانہ سطح کی ضرورت ہے، مگر ایک طرح کی باطنی سوزش لیے ہوئے لارنس کے یہاں ہر شجر، شجر طور کی طرح جلتا ہے۔'' مگر بعض مقامات پر شجر کا جلنا، دوسرے مقامات پر جلنے کی بہ نسبت زیادہ پُر نور دکھائی دیتا ہے اور جب ایک پُر جوش ذاتی بصیرت سخت گیر تکنیکی تلاش و جستجو میں اپنی خارجیت کا سراغ پا جاتی ہے تو یہ سب سے زیادہ نورانی جلوے کے ساتھ جلتا ہے۔ اگر بصیرت کو ایسی کوئی خارجیت نہیں ملتی جیسے وولف یا سرویان میں، تو صرف سوزش ہوتی ہے، شجر نہیں ہوتا۔ ہمارے وابستۂ عہد حقیقت نگاروں میں جو زندگی کی خاطر وسائل فن کو غیر اہم سمجھتے ہیں جن کی تکنیک کی سادگی اور پھوہڑ پن دونوں کو نظر انداز کرتی ہے۔ ڈیفو، ویلز اور فاریل کے ہاں شجر ہوتا ہے مگر کوئی شعلۂ فروزاں نہیں ہوتا۔ یہاں پہلی نظر میں شجر محض شجر ہے، اور پھر، جب ہم دوبارہ نظر ڈالتے ہیں، تو ہم دیکھتے ہیں کہ درحقیقت یہ سب کچھ بے جان ہے۔

●●●

پال ویلری

شاعری اور مجرد خیال: رقص و رفتار

آیئے سب سے پہلے یہ غور کریں کہ وہ ابتدائی اور بلا تغیر یکساں طور پر ناگہانی دھچکا کس چیز پر مشتمل ہے جو ہمارے اندر شعری آلۂ کار کو وضع کرے گا اور سب سے زیادہ یہ کہ اس کے کیا اثرات مرتب ہوتے ہیں؟ مسئلے کو ہم اس طرح پیش کر سکتے ہیں: شاعری زبان کا فن ہے۔ الفاظ کے بعض مرکبات جنھیں شاعرانہ کہیں گے ایک جذبہ پیدا کرتے ہیں جو دوسرے الفاظ نہیں پیدا کرتے۔ اس جذبے کی نوعیت کیا ہے:

اپنے اندر میں اس کی شناخت اس طرح کرتا ہوں کہ روزمرہ کی دنیا کی تمام خارجی یا اندرونی ممکن اشیا، موجودات، واقعات، احساسات و افعال اپنی عام شکل قائم رکھتے ہوئے ہمارے ادراک کی صورتوں کے ساتھ ایک ناقابلِ تصریح مگر حیرت انگیز طور پر موزوں اور متناسب رشتے میں اچانک منقلب ہو جاتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ یہ خوب جانی پہچانی چیزیں اور موجودات یا خاص کر وہ خیالات جو ان کی علامت ہوتے ہیں کسی طرح اپنی قدر بدل دیتے ہیں۔ وہ ایک دوسرے کو اپنی جانب کھینچتے ہیں، وہ معمول سے بالکل مختلف طریقوں پر ہم رشتہ ہو جاتے ہیں۔ (اگر آپ اس کلمے کی اجازت دیں) یہ مترنم اور صدا انگیز بن جاتے بلکہ کہنا چاہیے ہم آہنگی کے ساتھ مربوط ہو جاتے ہیں۔ اس

طرح تعریف شدہ شعری کائنات اس دنیا سے وسیع مماثلتیں پیش کرتی ہے۔ جسے ہم بغرض محال خواب کی دنیا کہہ سکتے ہیں۔

چوں کہ اس گفتگو میں لفظ ''خواب'' در آیا ہے اس لیے میں سرسری طور سے یہ کہوں گا کہ ابتدائے رومانیت سے لے کر موجودہ دور تک تصور خواب اور تصور شاعری کے مابین واجب طور پر ایک قابلِ ذکر اُلجھاؤ پیدا ہو گیا ہے۔

تو خواب اور نہ ہی دن دھاڑے کا خواب (Day Dream) درحقیقت شاعرانہ نوعیت کا حامل ہوتا ہے۔ وہ ذہنی ہیولے جو محض اتفاقات کے تابع ہوں، وہ محض اتفاق ہی سے شاعرانہ نظم کے حامل ہو سکتے ہیں۔

بہرصورت خوابوں کے بانوئے میں ہماری یادیں اکثر تجربے کی بنیاد پر یہ ظاہر کرتی ہیں کہ ہمارے شعور پر دست اندازی کی جا سکتی ہے، اسے پُر کیا جا سکتا ہے اور ایک ایسی زندگی کی تخلیق کو اس میں جذب کیا جا سکتا ہے جس میں موجودات واشیا ویسی ہی نظر آئیں جیسی عالم بیداری میں۔ لیکن ان کے روابط و معانی اور بدل و انحراف کے طریقے بالکل مختلف ہوتے ہیں اور بلاشبہ علامتوں یا تمثیلوں کی طرح ہمارے مخصوص حواس کی اثر پذیری سے آزاد اور مبرّا ہمارے عام ادراک کے نشیب و فراز کی نشان دہی کرتے ہیں۔ کم و بیش اسی طرح شاعرانہ کیفیت ہمیں اپنی گرفت میں لیتی، نمو پذیر ہوتی اور آخرکار ریزہ ریزہ ہو کر بکھر جاتی ہے۔

عرض یہ کرنا ہے کہ شاعرانہ کیفیت مطلق ناہموار، تلوّن پسند، بے اختیار اور نازک ہوتی ہے اور جیسے ہی یہ ہم پر طاری ہونے لگتی ہے ہم اسے اچانک کھو دیتے ہیں مگر بس اتنی سی صورت حال شاعر بنانے کے لیے کافی نہیں۔ اس کی مثال تو اس خزانے کی سی ہے، جو خواب میں تو نظر آئے مگر جاگنے پر بستر خواب پر نہ دکھائی دے۔

اس بات پر بالکل چونکنے کی ضرورت نہیں کہ ایک شاعر کا عمل شاعرانہ کیفیت سے گزرنا نہیں، یہ تو ایک ذاتی معاملہ ہے، بلکہ اس کا کام ہے اسے دوسروں کے اندر بیدار کرنا۔ اس سادہ سی حقیقت کے ذریعے شاعر کی شناخت کی جاتی ہے یا کم از کم ہر شخص شاعر کی

شناخت کرتا ہے کہ اس کا کام اپنے قاری پر اثرانداز ہوتا ہے۔ مثبت انداز اختیار کرتے ہوئے اس کا مطلب یہ ہے کہ فیضان ایک دل کش خاصہ ہے جسے قاری اپنے شاعر کو تفویض کرتا ہے۔ قاری ہمارے اندر حسن و صداقت کی ان ساری اعلیٰ ترین خوبیوں کا مشاہدہ کرتا ہے جو اس کے اندر ارتقا پذیر ہوتی ہیں۔ وہ ہمارے اندر خود اپنی حیرت زائی کا سبب ڈھونڈتا اور پا جاتا ہے۔

لیکن شاعرانہ احساس اور کسی تخلیق میں اس کیفیت کی ترتیب نو دو متضاد چیزیں ہیں، اتنی مختلف جیسے حسیت اور عمل۔ ایک مسلسل عمل کسی بلاارادہ تخلیق کی بہ نسبت زیادہ پیچیدہ ہوتا ہے خاص طور پر جب اس کی کارفرمائی ایک رسمی دائرے میں ہوتی ہے جیسے کہ زبان کا دائرہ۔ میری ان توضیحات کے ذریعے آپ 'مجرد خیال'' کو ابھرتا ہوا دیکھیں گے جو روایتی شاعری کا نقیض ہے۔ ہم تھوڑی ہی دیر میں اس کی وضاحت کی طرف آئیں گے۔ دریں اثنا میں آپ کے سامنے ایک سچی حکایت پیش کرنا چاہوں گا تاکہ آپ اسی انداز سے محسوس کریں جس انداز سے کہ میں نے محسوس کیا تھا اور ایک عجیب و غریب صاف انداز سے، اس فرق کو جو اصل اور تخلیقی شعری کیفیت یا جذبے اور ایک شعوری تخلیق کے مابین ہوتا ہے۔ یہ میرا کسی قدر قابلِ ذکر مشاہدہ ہے جس سے ایک سال قبل مجھے سابقہ پڑا تھا۔

کسی کارِ دشوار سے ذرا سی دیر کو فراغت حاصل کرنے کی خاطر، منظر کی لازمی تبدیلی کے لیے میں اپنے گھر سے ٹہلتے ہوئے چلا۔ جیسے ہی میں گلی کے کچھ قریب سے گزرا جہاں کہ میں رہتا ہوں، مجھ پر ایک شاعرانہ لَے طاری ہوئی جس نے اپنی گرفت اچھی خاصی مضبوط کر لی اور اس نے مجھے اپنی ذات سے باہر کسی خارجی قوت کا احساس دلایا۔ ایسا لگتا تھا گویا کوئی اور میرے جسم کی مشین کو استعمال کر رہا ہے۔ اس کے بعد دوسری لَے پیدا ہوئی اور پہلی سے ہم آہنگ ہو گئی اور دونوں عناصر کے درمیان بعض متضاد روابط قائم ہو گئے۔ (میں حتی الامکان اپنے کو واضح کرنے کی کوشش کر رہا ہوں) میرے چلتے ہوئے پیروں کی حرکت اور ایک قسم کا گیت جسے میں گنگنا رہا تھا یہ اس سے منسلک ہو گئے۔ یہ مرکب بیش از بیش پیچیدہ ہوتا چلا گیا اور اپنی پیچیدگی میں بہت جلد اس حد کو پار کر گیا جسے میں اپنے معمول کی

قابلِ استعمال شاعرانہ صلاحیتوں سے ترتیب دے سکتا تھا۔ احساسِ تحیر جس کا میں نے ذکر کیا تقریباً دردناک اور پریشان کن ہوتا گیا۔ میں کوئی موسیقار نہیں ہوں۔ میں آدابِ موسیقی سے قطعاً نا آشنا ہوں، لیکن یہاں میں کئی اجزا میں کچھ ایسے ارتقا کا شکار ہوا جو اتنا پیچیدہ تھا جس کا شاعر تصور بھی نہیں کرسکتا۔ میں نے سوچا کہ یہ کیفیت شخص مذکور پر غلطی سے وارد ہوئی ہے یا یہ الہامی دل کشی غلط سر پر نازل ہوئی ہے کیوں کہ میں اس خداداد قابلیت کا استعمال نہیں کرسکتا تھا جس نے ایک موسیقار کے لیے بلاشبہ قدر، ہیئت اور دوران کی شکل اختیار کرلی ہے۔ درآں حالیکہ ان اجزا نے جو باہم دگر ایک دوسرے میں ضم ہوکر منتشر ہوگئے بلاضرورت ایک تخلیق پیش کی جس کے ماہرانہ منظم سلسلے نے میری ناواقفیت کو حیرت و استعجاب میں ڈال دیا اور اسے مایوسی کی حد تک پہنچا دیا۔

تقریباً بیس منٹ کے وقفے کے بعد حکایت کی اس حیران و سرگرداں مرغابی کی طرح جس نے اس انڈے سے جسے وہ سے چکی تھی راج ہنس نکلتے دیکھا، یہ طلسم مجھے ساحلِ سین پر چھوڑ کر رخصت ہوگیا۔ جیسے ہی راج ہنس نے پرواز کی میری حیرت زائی غور و تعمق میں تبدیل ہوگئی۔ مجھے معلوم تھا کہ ٹہلنا بسا اوقات میرے اندر خیالات کے تیز تر بہاؤ کی تحریک کرتا ہے، میرے قدم اور میرے خیالات کے درمیان تعامل پایا جاتا ہے، میرے خیالات میری رفتار میں تغیر و تبدل پیدا کرتے ہیں، میری رفتار میرے خیالات کو برانگیختہ کرتی ہے، جو بہر حال غیر معمولی ضرور ہے تاہم کافی حد تک قابلِ فہم ہے۔ ہمارے مختلف "ردِ عمل کے وقفے" بلاشبہ ایک ساتھ ظہور پذیر ہوتے ہیں اور اس امر کا اعتراف کرنا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ حرکت کی ایک کلیۃً جسمانی شکل اور اس شکل کے درمیان جو دلیلوں، فیصلوں اور تمثیلوں کا نتیجہ ہوتی ہے ایک متلازم تغیر و تبدل ممکن ہے۔

لیکن اس صورت حال میں جس کا میں ذکر کررہا ہوں، ٹہلتے وقت کی حرکت نے ان تصویروں، باطنی لفظوں اور توانا افعال کا محرک بننے کی بجائے جنھیں ہم خیالات کہتے ہیں میرے شعور کے اندر آوازوں کے ایک پیچیدہ نظام کی جگہ اختیار کرلی۔ جہاں تک خیالات کا تعلق ہے وہ اس نوع کی چیزیں ہیں جن سے میں مانوس ہوں۔ یہ اس قسم کی چیزیں ہیں

جنھیں میں ذہن نشین کر سکتا ہوں، چھیڑ سکتا ہوں اور سنبھال سکتا ہوں لیکن حادثاتی یا اتفاقی آہنگ و لَے کے بارے میں قطعیت کے ساتھ یہ بات نہیں کہہ سکتا۔ میں کیا سوچنے والا تھا؟ میرا خیال تھا کہ چہل قدمی کرتے وقت ذہنی عمل کو اس جوش انگیزی سے مکمل مطابقت رکھنی چاہیے جو میرے ذہن کے گوشے میں مصروف کار ہو۔ یہ جذبہ زیادہ سے زیادہ حد تک خود اپنے لیے اطمینان بخش اور سکون پرور ہوتا ہے اور جب تک یہ ذہنی تاب و توانائی صَرف ہوتی رہتی ہے، یہ امر زیادہ اہم نہیں کہ اس کا اخراج خیالات پر ہوتا ہے یا حافظے پر یا غیر شعوری طور سے سنائی دیتی ہوئی آوازوں پر۔ اس روز ذہنی تاب و توانائی ایک مترنم وجدان پر صَرف ہوئی جو میرے شعور میں اس انسان کے بیدار ہونے سے پہلے پیدا ہوا جو اس بات سے واقف ہے کہ وہ موسیقی نہیں جانتا۔ میرا خیال ہے کہ یہ مثال اس انسان سے مشابہ ہے جو اس امر سے واقف ہے کہ وہ پرواز نہیں کر سکتا، اس کے باوجود وہ اس انسان میں ابھی تک فعال نہیں ہے۔ جو یہ خواب دیکھتا ہے کہ وہ پرواز کر رہا ہے۔

اس قسم کی کہانی جتنی سچی ہو سکتی ہے اتنی ہی سچی اور طویل کہانی سنانے کے لیے میں عذر خواہ ہوں۔ غور کیجیے کہ ہر بات، جو میں نے بتائی ہے یا جسے بتانے کی کوشش کی ہے وہ اس چیز کے پس منظر میں واقع ہوئی جسے ہم "خارجی دنیا" کہتے ہیں، جسے ہم "اپنا جسم" کہتے ہیں اور جسے ہم "اپنا دماغ" کہتے ہیں اور ان تینوں قوتوں میں ایک مبہم موانست و مطابقت درکار ہے۔

میں نے آپ سے اس کا ذکر کیوں کیا؟ اس گہرے اور بیّن فرق کو ظاہر کرنے کے لیے جو بلا ارادہ اور بے ساختہ تخلیق، خواہ وہ دماغ کے وسیلے سے ہو یا اپنے مجموعی ادراک و احساس کے ذریعے، اور تخلیقات کے گھڑنے کے درمیان ہے۔ میری حکایت کا مقصود یہ ہے کہ ایک غنائیہ نظم کا خام مواد نہایت آزادی کے ساتھ مجھے حاصل تھا لیکن میرے اندر اس باطنی تنظیم کا فقدان تھا جو اسے اپنی گرفت میں لیتا، اس کی شناخت کرتا اور اس کی تشکیل تو کرتا ہے۔ عظیم مصور ڈیگاز نے ملارمے کا ایک بغایت سادہ اور سچا نکتہ کبھی کبھی میرے سامنے دُہرایا۔ ڈیگاز کبھی کبھی شعر کہتا تھا اور ان میں سے بعض نہایت دل کش ثابت ہوئے۔

مگر مصوری کے ساتھ ساتھ اس کام میں اسے بڑی دشواری کا سامنا کرنا پڑتا تھا۔ (یہ بات ضمناً کہی جارہی ہے کہ وہ کچھ اس قسم کا انسان تھا جو کسی بھی آرٹ کے سلسلے میں اپنے لیے ہر ممکن دشواری کھڑی کر لیتا تھا) ایک دن اس نے ملارمے سے کہا: ''تمہارا فن تو جہنمی ہے، جو بات میں کہنا چاہتا ہوں، اسے کہنے پر قادر نہیں ہوسکتا اور پھر بھی میرا دماغ خیالات اور افکار سے بھرا پڑا ہے'' اور ملارمے نے جواب دیا، ''میرے عزیز ڈیگاز، کوئی شخص بھی خیالات و افکار کے سہارے شاعری نہیں کرتا بلکہ الفاظ کے سہارے۔''

ملارمے درست تھا۔ مگر جب ڈیگاز نے خیالات کی بات کی تو وہ باطنی گفتگو یا محاکات کے بارے میں سوچ رہا تھا جن کا اظہار لفظوں میں کیا جاتا ہے، مگر محض ان لفظوں اور پوشیدہ فقروں سے جنھیں وہ خیالات کہتا تھا اور ذہنی ادراکات اور مشاہدات کے برتنے پر شاعری نہیں ہوتی۔ یہاں کچھ اور بھی اس سے بالاتر ہے، یعنی تغیر و تبدّل یا قلب ماہیت جو اچانک ہو یا نہ ہو، بے ساختہ ہو یا نہ ہو، پُر کار ہو یا نہ ہو، جسے مداخلت لازمی طور پر کرنا چاہیے، اس فکر کے درمیان جو خیالات پیدا کرتی ہے، یعنی اندرونی سوالات اور ان کے جوابات کی حرکت و کثرت اور اس کے برعکس اس گفتگو کے درمیان جو عام روزمرہ کی زبان سے مختلف ہے، یعنی شاعری جس کی تنظیم ندرت آفریں ہوتی ہے، جسے جواب دینے کی کوئی ضرورت نہیں جب تک یہ ضرورت خود اس کی ساختہ پرداختہ نہ ہو جو غیر موجود اشیا یا ان اشیا کے سوا جن کا احساس گہرائی اور خاموشی کے ساتھ کیا گیا ہو کسی اور سے ہم کلام نہیں ہوتی۔ ایک عجیب و غریب گفتگو، گویا اصل متکلم نہیں بلکہ کوئی اور بول رہا ہے اور اس کا مخاطب اصل سامع نہیں بلکہ کوئی دوسرا ہے۔ مختصر یہ کہ یہ زبان کے اندر ایک دوسری زبان ہے۔

شاعری زبان کا آرٹ ہے، لیکن زبان ایک عملی تخلیق ہے۔ یہ امر عین مشاہدے کے مطابق ہے کہ انسانوں کے درمیان تمام ترسیل و ابلاغ میں قطعیت محض کارہائے عملی سے پیدا ہوتی ہے یا اس تصدیق سے جو کارہائے عملی ہمیں عطا کرتے ہیں۔ میں آپ سے چراغ مانگتا ہوں۔ آپ مجھے چراغ فراہم کرتے ہیں، یعنی آپ سمجھ گئے کہ میں کیا چاہتا ہوں مگر

جب آپ چراغ مجھ سے طلب کریں گے تو بعض معمولی الفاظ جو آپ اس سلسلے میں استعمال کریں گے، انھیں ایک خاص لہجے، آواز کے ایک خاص انداز، ایک خاص اُتار چڑھاؤ اور ایک خاص دھیمے پن یا تیزی کے ساتھ ادا کریں گے جو میرے لیے قابلِ فہم ہے۔ میں نے آپ کو سمجھ لیا ہے کیوں کہ جو چیز آپ نے طلب کی میں نے بغیر پس و پیش فراہم کر دی، یعنی چراغ۔ لیکن بات یہاں ختم نہیں ہوتی، عجیب و غریب امر یہ ہے کہ لہجہ اور آپ کے چھوٹے سے فقرے کی ساری نمایاں خصوصیات مجھ تک لوٹ آئی ہیں، میرے اندر گونجتی ہیں جیسے یہاں رہنے میں ان کو خوشی ہو۔ میں خود بھی اپنے اس چھوٹے سے فقرے کا اعادہ کرنا پسند کرتا ہوں جس نے اپنے معنی کھو دیے ہیں، جس نے استعمال میں آنا بند کر دیا ہے اور جو پھر بھی ایک دوسری زندگی کے ساتھ قائم رہ سکتا ہے۔ اس نے ایک قدر حاصل کر لی ہے اور اپنی محدود معنویت کو چھوڑ کر حاصل کی ہے۔ اس نے اپنے آپ کو سنے جانے کی حاجت پیدا کی ہے۔ یہاں ہم شاعرانہ کیفیت کی دہلیز پر ہیں۔ یہ معمولی سا تجربہ ایک سے زیادہ صداقت کی تلاش میں ہمارے لیے ممد و معاون ثابت ہوگا۔

یہ واضح ہوگیا کہ شاعری دو مختلف اقسام کے اثرات مرتب کر سکتی ہے۔ ان میں سے ایک تو خود زبان سے متعلق منفی اثرات مرتب کرنا ہے۔ میں آپ سے ہم کلام ہوں اور اگر آپ میرے الفاظ سمجھ گئے ہیں تو یہی الفاظ اب معدوم ہو چکے ہیں اور ان کی جگہ محاکات وابستگیوں اور احساسات کی شکل میں ان کے متخالف نے لے لی ہے تا کہ آپ کے اندر ان خیالات اور تصویروں کو پہلے سے پیش کی ہوئی زبان سے مختلف زبان میں نئے سرے سے ترسیل کرنے کا وسیلہ پیدا ہو۔ آوازوں کی تفہیم کا انحصار لہجوں، وقفوں اور علامتوں کے کم و بیش سرعت خیز بدل پر ہوتا ہے۔ یہ مختلف ہوتا ہے اور بہ طور اختصار یہ اس شخص کی تغیر پذیری یا شناخت ہے جس سے وہ گفتگو کر رہا ہے اور یہاں اس دعوے کا مخالف ثبوت ہے: وہ شخص جو سمجھتا نہیں ہے وہ لفظوں کو دُہراتا ہے یا اس کے سامنے الفاظ دُہرائے جا رہے ہیں۔

لہٰذا کمالِ بیان جس کا واحد مقصد معنی شناسی ہے اس سہولت اور آسانی پر مشتمل ہے جس کے ساتھ الفاظ جو اسے متشکل کرتے ہیں کسی مختلف چیز میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔

زبان پہلے نئی زبان میں منقلب ہوتی ہے اور پھر اگر ہم چاہیں تو زبان کی ایسی ہیئت میں جو اپنی پہلی یا ابتدائی شکل سے جداگانہ ہے۔

بہ الفاظِ دیگر، زبان کے عملی اور تجریدی تصرفات میں ہیئت، جو جسمانی (مادّی) طور پر اور بجنسہ عمل گفتگو ہے، پائدار نہیں ہوتی۔ اس کی عمر فہم وادراک سے زیادہ نہیں ہوتی۔ یہ روشنی میں تحلیل ہو جاتی ہے۔ اس کی کارکردگی پوری ہو چکی ہے۔ یہ عمل پذیر ہو چکی ہے۔ یہ تخلیق فہم کا باعث بنی ہے اور اس نے اپنی مدت پوری کر لی ہے۔

لیکن اس کے برعکس، جیسے ہی یہ ٹھوس شکل جو خود اپنے اثرات کے بل بوتے پر نفوذ کرتی ہے تو وہ اہمیت جسے یہ جتاتی ہے اور جو اسے محترم لیکن پسندیدہ اور اعادہ شدہ بناتی ہے اس سے ایک نئی چیز ظہور پذیر ہوتی ہے۔ ہم غیر شعوری طور پر متغیر ومتبدل ہونے لگتے ہیں اور اس قاعدے کے مطابق اور ان قوانین کے ماتحت زندہ رہنے، سانس لینے اور سوچنے کے لیے آمادہ، جو عملی حیثیت کے نہیں رہ جاتے یعنی کوئی ایسی شے نہیں جو اس حالت میں واقع ہو اور ایک مخصوص عمل کی کارفرمائی سے تحلیل، ختم یا بند ہو جائے۔ اب ہم شعری کائنات میں داخل ہو رہے ہیں۔

مجھے شعری کائنات کے نظریے کی حمایت کرنے کی اجازت دیجیے بعینہٖ اسی سے مشابہ نظریے کی طرف اشارہ کرنے کی غرض سے جو سادہ تر ہونے کی وجہ سے وضاحت کے لیے آسان تر ہے: یعنی ایک غنائی کائنات کا نظریہ۔ میں آپ سے ایک ادنیٰ سی قربانی کی درخواست کرنا چاہوں گا۔ آپ اپنے کو ذرا سی دیر کے لیے اپنی قوتِ سامعہ تک محدود فرمائیں۔ ایک آسان سی قوت مدرکہ مثلاً سننے کی قوت ہمارے نکتے کی صراحت کے لیے ہمیں سب کچھ فراہم کر دے گی اور ہمیں ان تمام مشکلات اور باریکیوں سے نجات دلا دے گی جن کی جانب مروجہ زبان کے رسمی ڈھانچے اور عام زبان کی تاریخی پیچیدگیاں سلسلہ جنبانی کریں گی۔ عالمِ شوروشغب میں ہم اپنے کانوں کی بدولت زندہ ہیں۔ بحیثیت مجموعی یہ شور عموماً بے ربط اور ان تمام میکانکی واقعات کے ذریعے بے قاعدگی کے ساتھ فراہم کیا ہوا ہوتا ہے جس کی تعبیر کان بہ حدِ مقدور کر سکتا ہے، لیکن وہی کان اس پراگندہ افراتفری سے

شور وشغب کے ایک مجموعے کو علیحدہ کر لیتا ہے جو بہ طور خاص نمایاں اور سادہ ہو، یعنی ہماری قوتِ سامعہ کے لیے قابلِ شناخت اور اسے اشارے اور حوالے کے مقامات سے بہرہ ور کرنے والا۔ یہ عناصر باہم دگر ربط و تعلق رکھتے ہیں جس کا ادراک ہم بالکل اسی طرح کرتے ہیں جیسے خود عناصر کا۔ ان دونوں تسلیم شدہ آوازوں کے درمیان وقفہ اتنا واضح ہے جتنا کہ خود یہ آوازیں۔ یہ آوازیں ہیں اور آوازوں کی گونج کی یہ اکائیاں، واضح مرکبات، ہم وقتی ترتیب وار مضمرات، سلسلہ در سلسلہ قطعات جنھیں قابلِ فہم کہا جا سکتا ہے اور جو متشکل کیے جانے کی جانب مائل ہوتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ موسیقی میں مجرد امکانات موجود ہوتے ہیں، لیکن مجھے اپنے موضوع کی جانب واپس آنا ہوگا۔

میں اپنے کو اس امر کے اظہار تک محدود کروں گا کہ شور اور آواز میں یہ نمایاں فرق، خالص اور غیر خالص، نظم اور بے ترتیبی کا فرق ہے۔ خالص اور دوسرے ہیجانات میں فرق و تمیز نے دستور موسیقی کی اجازت دے دی ہے۔ اس دستور کو قابو میں لانا، وحدت عطا کرنا اور اس کی تدوین کرنا ممکن رہا ہے۔ علم طبیعی کی مداخلت کا شکریہ جو پیائش کو ہیجان سے ہم آہنگ کرنا جانتا ہے اور ہمیں ایک مسلسل و مماثل انداز سے یکساں روی کے ساتھ یہ صدا انگیز ہیجان پیدا کرنے کا مہتم بالشان نتیجہ حاصل کرنے میں مدد دیتا ہے ان آلات کے ذریعے جو فی الواقع آلات پیمائش ہیں۔

اس طرح موسیقار کافی تربیت یافتہ وسائل کے ایک کامل نظام پر قادر ہوتا ہے جو نہایت خوبی و عمدگی کے ساتھ ہیجانات کو اعمال سے ہم آہنگ کرتا ہے۔ اس سے نتیجہ یہ برآمد ہوتا ہے کہ موسیقی نے اپنی ایک قلمرو تشکیل کی ہے جو بلا شرکت غیرے اس کی اپنی ہے۔ فن موسیقی کی دنیا، جو صداؤں کا ایک عالم ہے، دنیائے شور وشغب سے ممیّز و منفرد ہوتی ہے۔ جب کہ شور ہمیں کسی بے ربط واقعہ سے روشناس کراتا ہے، جیسے ایک کتا، ایک دروازہ، ایک موٹر کار، آواز از خود غنائی کائنات کے تاروں کو چھیڑ دیتی ہے۔ اگر اس ہال میں جہاں میں آپ سے مخاطب ہوں اور جہاں آپ میری آواز کا شور سن رہے ہیں، ایک آلۂ موسیقی یا باقاعدہ ساز تھرتھرانا شروع کر دے تو جیسے ہی آپ اس خالص اور غیر معمولی آواز کو سنیں جو

دوسری آوازوں میں ضم نہیں ہوسکتی تو آپ کو معاً کسی چیز کی ابتدا کا احساس ہوگا، ایک نئی دنیا کے شروع ہونے کا احساس، فی الفور ایک مختلف ماحول نمایاں ہوگا۔ ایک تازہ نظام جلوہ پیرا ہوگا اور آپ خود اس سے لذت یاب ہونے کے لیے اپنے آپ کو غیر شعوری طور پر مجتمع کرنا شروع کر دیں گے۔ غنائی کائنات اپنے تمام تر تلازمات اور تناسبات کے ساتھ خود آپ کے شعورِ باطن میں تھی، جس طرح نقطۂ انجماد پر پہنچنے سے قبل کسی نمکین محلول میں ایک منجمد کائنات اس چھوٹے سے ذرّے کی سالماتی تحریک کی منتظر رہتی ہے جو اس کو منصۂ شہود پر لے آئے۔ میں یہ کہنے کی جرأت نہیں کر سکتا کہ اس نظام کا متشکل خیال منتظر ہوتا ہے۔

اور ہاں ہمارے ادنیٰ سے تجربے کی یہ متخالف دلیل ہے۔ اگر ایک محفل نغمہ و سرور میں جہاں گونج دار آوازوں کی فضا طاری ہو، ایک کرسی اتفاق سے گر جائے، کوئی کھانسنے لگے یا کوئی دروازہ بند ہو جائے تو ہمیں ایک طرح کے تصادم کا احساس ہوتا ہے، جیسے کوئی ناقابلِ معلوم شے، کوئی جادو یا جیسے کوئی بلوری شیشہ ٹوٹا ہو یا چیخ گیا ہو۔

شعری کائنات اس قدرت یا اتنی آسانی کے ساتھ تیار نہیں کی جاتی۔ شاعر ان کثیر فوائد پر دسترس سے محروم رہتا ہے جو ایک موسیقار کے قبضۂ قدرت میں ہیں۔ خوب صورتی کی خاطر استعمال کرنے کے لیے اس کے پاس وسائل کا ایسا کوئی ذخیرہ تیار نہیں ملتا جو ہو بہو اور من و عن اس کے آرٹ کے لیے بنایا گیا ہو۔ اسے زبان مستعار لینی پڑتی ہے، عوام کی زبان، رسمی اور غیر منطقی قواعد و مصطلحات کا انبوہِ کثیر جو عجیب انوکھے پن سے خلق کیا ہوا اور قلبِ ماہیت کیا ہوا، انوکھے پن سے مدوّن کیا ہوا، نہایت تنوع کے ساتھ تعبیر شدہ اور تلفظ کردہ ہو۔ یہاں کوئی عالم طبیعیات نہیں ہے جس نے ان عناصر کے مابین روابط کا تعین کیا ہو، نہ ساز کو ٹھیک کرنے والا پیچ کش نہ تال ترازو نہ میزان ساز نہ نظریۂ حسنِ ترتیب و موزونیت کے ماہرین بلکہ اس کے برعکس لفظوں کے صوتی اور معنوی و علاماتی اُتار چڑھاؤ، خالص کچھ بھی نہیں بلکہ کلیتاً بے ربط و منتشر سمعی و نفسی محرکات کی آمیزش۔ ہر لفظ آواز و خیال کی فوری مواصلت کا نام ہے جن میں باہم دگر کوئی رشتہ نہیں ہے۔ ہر جملہ ایک ایسا پُر پیچ عمل ہے کہ مجھے شبہ ہے کہ آیا اب تک کسی نے اس کی جائز تعریف کا حق ادا کیا ہے یا نہیں۔

جہاں تک وسائل زبان اور ان کے طرز ہائے عمل کا تعلق ہے آپ جانتے ہیں کہ یہاں کثرت تنوع کا کیا عالم ہے اور کبھی کبھی اس سے کتنی اُلجھن پیدا ہوتی ہے۔ ایک بیان منطقی ہوسکتا ہے، خیال سے لبریز لیکن آہنگ و موزونیت سے عاری۔ یہ فرحت گوش ہوسکتا ہے پھر بھی بالکل لغو یا فضول، واضح لیکن بیکار، غیر واضح لیکن مسرت بخش۔ لیکن اس حیرت انگیز تنوع کو سمجھنے کے لیے جو خود زندگی کے تنوع سے بیش نہیں، ان تمام سائنسی علوم کا نام لینا مناسب ہوگا جو اس رنگارنگ کثرت سے بحث کرنے کے لیے وجود میں آئے ہیں۔ ان میں سے ہر ایک اس کے سارے پہلوؤں میں سے کسی ایک پہلو کا مطالعہ کرتا ہے۔ ہم کسی کتاب کے متن کا تجزیہ مختلف حیثیتوں سے کرسکتے ہیں کیوں کہ علم اوزان، صرف و عروض، کا ذکر تو خیر الگ رہا یہ سلسلہ وار صوتیات، معنویات، علم نحو، منطق، علم الکلام اور علم اللسان کے حلقۂ اختیار کے تحت آتا ہے۔

لہٰذا شاعر ایک ہی وقت میں آواز و خیال پر غور و خوض کرنے کے لیے اور رسمی قواعد سے قطع نظر نہ صرف خوش ترتیبی اور رفتارِ موسیقی کو بلکہ تمام مختلف ذہنی اور جمالیاتی تقاضوں کو پورا کرنے کا پابند رہ کر اس لسانی مواد سے مسلسل برسرِ پیکار رہتا ہے۔ آپ خود غور فرمائیں کہ شاعر کو اگر شعوری طور پر ان مسائل کو حل کرنا پڑے تو اس مہم کو سرانجام کرنے کے لیے اسے کسی قدر سعیِ بلیغ کی ضرورت ہوگی۔

ہمارے پیچ در پیچ افعال میں سے کسی ایک کی تشکیل نو کے لیے کوشش کرنا ہمیشہ دلچسپ ہوتا ہے، وہ مکمل عمل بھی اس میں شامل ہے جس کے لیے بہ یک وقت ذہنی، حسیاتی اور حرکی مہارت خصوصی درکار ہے، یہ فرض کرتے ہوئے کہ اس تکمیلِ کار کے لیے ہم ان تمام قوتوں کی نشان دہی کریں گے اور انھیں بروئے کار لائیں گے جن سے ہم واقف ہیں کہ وہ اس میں ایک نمایاں کردار ادا کرتے ہیں، اگر یہ کوشش جو بہ یک وقت تخیلی و تجزیاتی ہے، بھونڈی بھی ہوتا ہم یہ ہمارے لیے ہمیشہ سبق آموز ہوگی۔ جہاں تک میرا اپنا سوال ہے، مجھے تسلیم ہے کہ میں اصل تخلیقات سے زیادہ تخلیقات کے گھڑنے اور بنائے جانے کی طرف متوجہ رہتا ہوں۔ مجھے تو تخلیقات کو اعمال کی حیثیت سے دیکھ کر تبصرہ کرنے کی دیرینہ عادت

یا خبط ہے۔ میری نظروں میں تو شاعر ایک انسان ہے جو ایک مخصوص واقعے کے ردِ عمل کے نتیجے میں ایک پنہاں قلبِ ماہیت سے گزرتا ہے۔ وہ اپنے افتادِ مزاج کی معمولی سطح کو خیر باد کہہ دیتا ہے۔ میں تخلیقِ شعر کے لیے اس کے اندر ایک قوتِ عاملہ، ایک زندہ و تابندہ نظام شکل پذیر ہوتے ہوئے دیکھتا ہوں۔ جہاں تک جانوروں کا سوال ہے کوئی ہنر مند شکاری، کوئی آشیاں ساز، کوئی پل تعمیر کرنے والا اور کوئی خندقیں اور تصویر خانے بنانے والا نظر آتا ہے۔ اس طرح ہم دیکھ سکتے ہیں کہ ایک وحدت آمیز تنظیم جو ایک کارِ مخصوص پر مرکوز ہے، انسان کے باطن میں اپنے وجود کا اعلان کر رہی ہے۔ ذرا ایک نہایت کم سن بچے کا خیال کیجیے، وہ بچہ جو کہ ہم سب رہے ہیں اور ہمارے اندر بڑے امکانات پوشیدہ رہے ہیں۔ چند ہی مہینوں کی زندگی کے بعد اس بچے نے ایک ہی وقت میں بولنا اور چلنا سیکھا ہے۔ اس سے دو طرح کے افعال ظاہر ہوئے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ دو طرح کی امکانی قوت پر دسترس رکھتا ہے، جس سے لحظہ بہ لحظہ ناگہانی حالات اس کی ضرورتوں اور کیفیتوں سے حتی الامکان مواد اخذ کریں گے۔

اپنے پیروں کا استعمال سیکھنے کے بعد وہ اس امر سے واقف ہو جائے گا کہ وہ صرف چل ہی نہیں سکتا بلکہ دوڑ بھی سکتا ہے، اور محض چل اور دوڑ ہی نہیں سکتا بلکہ رقص بھی کر سکتا ہے، یہ ایک اہم واقعہ ہے۔ اس وقت اس نے اپنے اعضائے جسمانی کا ایک قسم ثانوی استعمال ایجاد اور دریافت کیا ہے، یہ اس کے اصولِ حرکت کی ایک تعمیر ہے۔ بہر حال، جہاں چلنا ایک حد تک بے کیف اور بے رنگ ہے اور بہ آسانی تکمیل پذیر عمل نہیں ہے، یہ نئی ہیئتِ عمل یعنی رقص، تخلیقات، تنوعات اور تمثیلات کے ایک بے پایاں سلسلے کو جذب کرنے کا داعی ہے۔

لیکن کیا اس گفتگو میں ایک مماثل ارتقا نظر نہیں آئے گا؟ وہ اپنی قوتِ گویائی کے امکانات کو تلاش کرے گا۔ اسے پتہ چل جائے گا کہ اپنی چھوٹی چھوٹی شرارتوں سے انکار کرنے یا مربا مانگنے کی بہ نسبت اس سے کہیں زیادہ کام لیا جا سکتا ہے۔ وہ استدلال کی قوت کا ادراک کرے گا۔ وہ جب تنہا ہوگا تو اپنی تفریحِ طبع کے لیے حکایتیں ایجاد کرے گا،

وہ اپنے آپ ہی ان لفظوں کا اعادہ کرے گا جو اپنی طرفگی اور اپنی روایت کی بنا پر ایسے پسند خاطر ہیں۔

اسی طرح وہ رقص و رفتار کے بالمقابل مختلف النوع نمونوں یعنی نظم و نثر کو دیکھے گا اور ان میں فرق و تمیز کرے گا۔

اس مماثلت کی جانب میں عرصے سے متوجہ اور اس کا گرویدہ رہا ہوں، لیکن مجھ سے پہلے کسی اور شخص نے اس کی نشان دہی کی تھی۔ راسانا (Rasana) کے مطابق مال ہرب (Malherbe) نے اس سے استفادہ کیا تھا۔ میری رائے میں یہ تقابل محض سے بڑھ کر ہے۔ مجھے اس میں اسی قدر مستحکم اور معنی خیز مشابہت نظر آتی ہے جتنی کہ طبیعات میں، جب کوئی ان اصول و ضوابط میں یکسانیت کا مشاہدہ کرتا ہے جو بہ ظاہر نہایت مختلف مظاہر کے ناپ تول کی نمائندگی کرتے ہیں۔ بالکل اسی طرح یہ تقابل باہمی ارتقا پذیر ہوتا ہے۔

نثر کی طرح چلنے کا عمل بھی ایک واضح مقصد رکھتا ہے، یہ ایک عمل ہے جو اس سمت پر مرکوز ہوتا ہے جس تک ہم رسائی حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ حقیقی حالات جیسے کسی شے کی احتیاج، میری آرزو کا محرک، میرے جسم کی کیفیت، میری نظر، پیش نظر وغیرہ جو انداز گامزنی کو ترتیب دیتے ہیں وہ اس کی سمت و رفتار کو متعین کرتے ہیں اور اسے ایک واضح مقصد عطا کرتے ہیں۔ چلنے کی ساری خصوصیات ان لمحاتی کوائف سے اکتسابِ فیض کرتی ہیں جو نہایت نادرہ کاری کے ساتھ لاثانی وحدتوں کی تشکیل نو کرتے ہیں۔ چلنے میں ایسی کوئی حرکات نہیں جو مخصوص تصرفات نہ ہوں لیکن یہ ہر لحظہ انجام پذیر ہوتی رہتی ہیں جیسے یہ تکمیل کار یا حصولِ مقصد میں ضم ہوگئی ہوں۔

رقص ایک بالکل دوسرا معاملہ ہے۔ یہ درحقیقت ایک نظامِ کار ہے لیکن ایک ایسا نظامِ کار جس کا مقصد و منتہیٰ خود اسی میں پوشیدہ ہے۔ اس کا رُخ کسی اور سمت نہیں ہوتا۔ اگر یہ کسی مقصود کی طرف گامزن ہوتا ہے تو وہ مثالی مقصود ہوتا ہے۔ ایک کیفیت، ایک سحر طرازی، ایک سایۂ گل، ایک منتہائے زندگی، ایک تبسم۔ جو انجام کار اس کے چہرے پر رونما ہوتا ہے جس نے اسے ایک عالمِ ہُو سے بلا بھیجا تھا۔

چنانچہ یہ ایک محدود عمل جاری رکھنے کا مسئلہ نہیں جس کا مقصد و منتہی ہمارے گرد و پیش کے ماحول میں واقع ہے بلکہ بڑی حد تک ایک زمانی نقل و حرکت کے ذریعے، جس کا نفاذ اسی دم ہو سکتا ہے، ایک خاص کیفیت کو پیدا کرنے، قائم رکھنے اور ترفع بخشنے کا مسئلہ ہے۔ یہ ایک تدریجی عمل ہے جو قریب قریب نگاہ سے بالکل اوجھل ہوتا ہے لیکن جو سمعی ترنم ریزی کے وسیلے سے منضبط اور تحریک پذیر ہوتا ہے۔

لیکن آپ اس عام مشاہدے پر غور فرمائیے کہ رقص چلنے پھرنے اور افادی نقل و حرکت سے کتنا ہی مختلف کیوں نہ ہو، وہ محض دوسرے خطوط پر بیدار و مرتب کیے ہوئے وہی استخوان و اعضا اور وہی رگ پٹھے استعمال کرتا ہے۔

یہاں اب پھر ہم نظم و نثر کے مابین فرق کی طرف لوٹتے ہیں۔ نظم و نثر، وہی الفاظ، وہی نحوی ترکیب، ہیئت و صورت، آوازیں اور لہجے استعمال کرتے ہیں لیکن مختلف طریقے سے ترتیب دے کر اور مختلف ڈھنگ سے اُبھار کر۔ اس لیے شعر اور نثر، بعض رشتوں اور تلازمات کے درمیان فرق کی بنیاد پر، جو ہمارے نفسی اور زود حس اعصابی نظام میں شکل پذیر اور تحلیل ہوتے ہیں، ایک دوسرے سے ممیز و منفرد ہو جاتے ہیں، حالاں کہ ان کے تفاعل کے طور طریقوں میں بجنسہٖ یکساں عناصر پائے جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ نثر کی بہ نسبت شاعری کے بارے میں گفتگو محتاط ہونی چاہیے۔ ایک مصنف پر جو بات صادق آتی ہے دوسرے میں اس کی تلاش بے معنی ہے۔ لیکن یہاں ایک قابلِ ذکر اور نتیجہ خیز اختلاف پیدا ہوتا ہے۔ جب چلتے چلتے ایک انسان اپنی منزل مراد کو پا لیتا ہے، جیسا کہ میں نے عرض کیا، جیسے ہی اسے جگہ، کتاب، پھل، اپنی پسندیدہ شے (جس پسند یا خواہش نے اسے جائے آرام سے ہٹا کر گامزنی پر آمادہ کیا تھا) تک رسائی حاصل ہوئی تو یہ تصرف فوراً اس کے مکمل عمل کو معدوم کر دیتا ہے، اثر سبب کو نگل جاتا ہے، مقصد وسائل کو جذب کر لیتا ہے اور نوعیت عمل خواہ کچھ بھی ہو محض نتیجہ باقی رہ جاتا ہے۔ افادی زبان کا بھی یہی معاملہ ہے وہ زبان جسے میں اپنی غرض و غایت، اپنی خواہش، اپنا اختیار اور اپنی رائے کے اظہار کے لیے استعمال کرتا ہوں یہ زبان جیسے ہی تکمیل غرض و غایت کر لیتی ہے کان تک آتے ہی فضا میں

تحلیل ہو جاتی ہے۔ میں نے اسے فنا کرنے کے لیے اس کا استعمال کیا ہے تاکہ آپ کے ذہن تک پہنچ کر یہ کسی اور شے میں اصلاً اور کلیتاً متبدّل و منقلب ہو جائے اور اس لائق ملاحظہ حقیقت کے ذریعے کے میرے الفاظ اب مطلق باقی نہیں رہے یہ امر منکشف ہو جائے گا کہ مجھے سمجھ لیا گیا، یعنی تشبیہات و تمثیلات، محرکات، ردِّ عمل اور افعال کے ذریعے جو آپ کی ذات سے وابستہ ہیں، مختصراً آپ کی شخصیت کی تہ میں ایک باطنی تغیر و تبدل کے ذریعے ان الفاظ کے معنی نئے پس منظر میں یکسر بدل گئے ہیں۔ نتیجے کے طور پر اس قسم کی زبان کا کمال جس کا اصل مقصد اس کا فہم و ادراک کیا جانا ہے اس سہولت اور آسانی پر مشتمل ہے، جس سے قلب ماہیت ہو کر یہ بالکل نئے سرے سے کسی دوسری مختلف شے میں ڈھل جاتی ہے۔

اس کے برعکس شاعری ایک بار زندگی حاصل کرنے کے بعد فنا نہیں ہوتی۔ اس کی ترکیب و ساخت ہی ایسی ہے کہ یہ اپنے خاکستر سے دوبارہ زندگی حاصل کرے اور یہ دوام حاصل کرنے کی اہل ہوتی ہے، ان نشانات کو تازہ رکھنے کی جو اس میں پہلے سے موجود تھے۔ اسی خصوصیت کے ذریعے شاعری کی شناخت کی جاسکتی ہے، یعنی یہ اپنی اصل شکل میں دوبارہ وجود میں آنے کا باعث ہوتی ہے۔ یہ ہمیں ایک مماثل انداز سے اپنی تشکیل نو کی طرف ترغیب دلاتی ہے۔

یہ ایک قابلِ تحسین اور عجیب و غریب امتیازی خصوصیت ہے۔

●●●

تنہائی

اقبالؔ

بہ بحر رفتم و گفتم بہ موج بے تابے
ہمیشہ در طلب استی چہ مشکلے داری؟
ہزار لولوئے لالاست در گریبانت
درونِ سینہ چو من گوہرے دلے داری؟
تپید و از لب ساحل رمید و ہیچ نہ گفت

بکوہ رفتم و پرسید ایں چہ بیدردی است
رسد بگوش تو آہ و فغانِ غم زدۂ؟
اگر بہ سنگِ تو لعلے ز قطرۂ خون است
یکے در آ بہ سخن با منِ ستم زدۂ
بخود خزید و نفس در کشید و ہیچ نہ گفت

رہ دراز بریدم زماہ پرسیدم
سفر نصیب، نصیب تو منزلیست کہ نیست؟
جہان ز پرتو سیمائے تو سمن زارے
فروغ داغ تو از جلوۂ دلے است کہ نیست؟
سوئے ستارہ رقیبانہ دید و ہیچ نہ گفت

شدم بحضرت یزدان گزشتم از مہ و مہر
کہ در جہانِ تو یک ذرّہ آشنائم نیست
جہان تہی ز دل و مشتِ خاکِ من ہمہ دل
چمن خوش است و لے در خورِ نوایم نیست
تبسّمے بہ لب او رسید و ہیچ نہ گفت

○

تجزیہ

اقبالؔ کی مجموعی شاعری کا سرچشمہ ان کا فلسفۂ خودی ہے۔ اقبالؔ کے سارے فلسفیانہ، شاعرانہ اور عارفانہ تصورات و خیالات اسی خودی کے زائیدہ و پروردہ ہیں جس کا نقطۂ آغاز عمل اور جہد و حرکت ہے اور جس کی انتہا عشقِ حقیقی یا حقیقت کبریٰ کی معنویت و ماہیت کے اسرار کھولنے کی سعیِ پیہم۔

دقیق فلسفیانہ مسائل کو پیرایۂ شعر میں پیش کرنے سے احتمال ہوتا ہے شاعرانہ کیفیت کے فقدان کا، مگر اقبالؔ کا امتیاز یہ ہے کہ ان کے پیش رو شعراء بیدلؔ، نظیریؔ اور غالبؔ کی طرح ان کا کلام فکرِ بلیغ، لطافتِ اظہار اور قابلِ رشک شعری محاسن سے مالا مال ہے۔ یوں تو ”پیامِ مشرق“ کی ساری نظمیں موسیقیت اور مترنم آہنگ سے لبریز ہیں مگر متغزلانہ لہجے، رومانی خدوخال اور ڈکشن کی دل کشی نے نظم ”تنہائی“ کو فکرِ اقبالؔ کی اثر آفرینی کا دل کش نگار خانہ بنا دیا ہے۔

یہ نظم رومیؔ اور سعدیؔ کی سادہ گفتاری کی مثال ہے۔ اوّل الذکر آسان شعری طریقِ کار اور موخر الذکر سلیس اور منزّہ نثر نگاری کی مثال ہیں۔ زیرِ مطالعہ نظم میں اقبالؔ نے یہی حربہ استعمال کیا ہے۔ بہ ظاہر فکر، پیچیدگی یا ژولیدگی سے پاک ہے مگر تہہ نشیں خیال تک رسائی کے لیے ذہنی عمل درکار ہے۔ ایک خصوصیت یہ ہے کہ مذکورہ بالا تینوں کے سادہ اسلوب اور تمثیلی طرزِ بیان میں کوئی اخلاقی یا عارفانہ نکتہ ضرور ہوتا ہے۔

نظم ''تنہائی'' سہ رُخی نظم اس لیے ہے کہ اس میں تین کردار ہیں: انسانِ متکلم (شاعر) موجِ بحر، کوہ اور چاند (مظاہر کائنات) اور ذاتِ باری (خالقِ کائنات)۔

شاعر موجِ بحر سے پوچھتا ہے کہ آخر تیرے اضطراب کی وجہ کیا ہے۔ تیری آغوش میں تو لاکھوں موتی ہیں لیکن کیا وہ گوہرِ نایاب (جذبۂ عشق) بھی ہے جو میرے سینے میں ہے۔ سمندر کی موج تڑپ کر رہ گئی مگر شاعر کے سوال کا جواب نہ دے سکی۔ یہی سوال شاعر نے پہاڑ سے کیا۔ پہاڑ دم بخود رہ گیا اور جواب نہ دے سکا۔ پھر شاعر نے چاند سے پوچھا کہ ساری دنیا اس کے نور سے روشن ہے مگر کیا اس کے سینے میں داغِ عشق بھی ہے۔ چاند نے پُر اسرار نظروں سے ستاروں کی طرف دیکھا اور خاموش ہوگیا۔ پھر شاعر بارگاہِ باری تعالیٰ میں حاضری سے مشرف ہوا اور عرض گزار ہوا کہ اس دنیا میں کسی ایک ذرّے میں بھی جذبۂ عشق نہیں ہے۔ اس کے برخلاف میں سراپا عشق ہوں۔ میں اپنے دل کا حال کس سے کہوں۔ یہاں میرا کوئی ہم زبان نہیں۔

اس نظم میں اقبال کو اپنے جذبۂ عشق کی صداقت و حرارت کا ذکر مقصود ہے یا واقعی یہ جہانِ آب و گل اس عشق سے یکسر خالی ہے؛ یہ آبِ دریا کی روانی ہو، چاند کی سبک خرامی ہو یا پہاڑ کا جلال ان کو ودیعت ہوئی ہے نمود و نمائش اور یہ ایک خاص مقصد کے تحت مصروف کار ہیں، مثلاً سورۂ یٰسین میں ہے۔ (ترجمہ) ''اور سورج اپنے مقرر رستے پر چلتا رہتا ہے۔ یہ خدائے (غالب) اور دانا کا (مقرر کیا ہوا) اندازہ ہے اور چاند کی بھی ہم نے منزلیں مقرر کر دیں، یہاں تک کہ (گھٹتے گھٹتے) کھجور کی پرانی شاخ کی طرح ہو جاتا ہے۔'' قرآن شریف میں پہاڑ کے بارے میں جو کچھ نازل ہوا ہے اس کا مفہوم یہ ہے کہ خدا نے پانی پر زمین کو چٹائی کی طرح بچھایا اور پہاڑ کو میخ کی طرح اس پر نصب کیا تاکہ زمین اپنی جگہ سے کھسک نہ سکے۔ غرض ان مظاہر میں اپنا کوئی ارادہ، اختیار، غرض و منشا نہیں ہے۔ دراصل ان مظاہر کائنات کی اپنی کوئی will یا غرض و غایت نہیں ہے۔ یہ ظہور پذیر اور فائدہ رساں ہیں انسان کے لیے اور منشائے ایزدی کے تحت مصروف کار ہیں۔ ''انسان ہی کے لیے زمین کی ہر چیز بنائی گئی ہے۔'' هُوَ الَّذِىْ خَلَقَ لَكُمْ مَا فِى الْاَرْضِ جَمِيْعًا (البقرہ:۲۹)

سمندر کی افادیت یہ ہے کہ یہ جہاز رانی کے کام آتا ہے، اس کا پانی بھاپ بن کر بادل میں منتقل ہوتا ہے اور مینھ برساتا ہے۔ چاند، ستارے اور جملہ سیاروں کی گردش سے موسم میں تبدیلی آتی ہے، ورنہ انسان ایک ہی موسم میں زندگی گزارے تو زندگی شاق نظر آئے گی۔ پہاڑ سے چشمے اُبلتے ہیں، دریا ئیں نکلتی ہیں، پہاڑ میں طرح طرح کے پتھر اور جواہرات پائے جاتے ہیں۔ موتی اور مونگے کی چٹانیں سمندر میں پائی جاتی ہیں اور مختلف جڑی بوٹیاں، قیمتی پودے جو زمین پر نہیں اُگتے، پہاڑ کے اوپر نظر آتے ہیں۔ جہاں پہاڑ ہوتے ہیں نسبتاً وہاں زلزلے کم آتے ہیں۔ موسم کی تبدیلی سے رات دن اور سمت کا تعین ہوتا ہے۔ جملہ اشیائے کائنات کا مقصد ہے انسان کو فائدہ پہنچانا۔ جذبۂ عشق سے عاری سہی خدائی نظام پر شکوہ سنج ہونا اظہار ناشکری ہے، اس لیے یہ مناظر خاموش اور راضی بہ رضائے الٰہی ہیں۔ ''چاند'' کے لیے ہے اس نے ستاروں کی طرف ''رقیبانہ دید'' اس کی توجیہ یہ ہے کہ چاند تارے سب سورج سے روشنی پاتے ہیں۔ چاند تو جواب دینے کا متحمل نہیں ہے، ممکن ہے کوئی ستارہ جواب دے اور اس سے چاند کی سبکی ہو۔

نظم کا آخری مصرع تشریح طلب ہے: تبسمے بہ لب اور سید و ہیچ نہ گفت، بعض حضرات لفظ تبسم پر معترض ہوں گے کہ ذاتِ باری کو Personify کیا گیا ہے۔ اللہ کو مجسم قرار دیا ہے۔ اس کا جواب یہ ہے کہ اقبال اس طرح کی Liberty (شاعرانہ آزادی) تو لیتے ہیں مگر سبب یہ ہے کہ راقم الحروف کے خیال میں اقبال کی نظر محض فلسفیانہ یا شاعرانہ نہیں بلکہ عارفانہ بھی ہے۔ دوسرے یہ کہ اعتراض یوں باطل ہو جاتا ہے کہ شاعر یہ نہیں کہتا کہ ''یزداں تبسم کرد'' بلکہ یہ کہ ''تبسمے بہ لب اور سید'' یعنی فاعل ذاتِ خداوندی نہیں بلکہ فاعل تبسم ہے، اس کی توجیہ یہ ہے کہ اقبال کوہسار و لالہ زار میں اپنا ہم نوا تلاش کر رہے ہیں جب کہ شرفِ عشق سے متصف ہونا صرف انسان کو حاصل ہے۔ حضرت آدم سے قبل کائنات کی کوئی بھی شے خالقِ کائنات سے عشق و محبت کا جذبہ نہیں رکھتی تھی۔ انسان میں یہی جوہر ہے جو انسان کو تمام مخلوق سے ممیز کرتا ہے۔ (ترجمہ) ''بے شک ہم نے امانت پیش فرمائی آسمانوں اور زمین اور پہاڑوں پر تو انھوں نے اس کے اُٹھانے سے انکار کیا اور اس سے

ڈر گئے اور آدمی نے اٹھالی (الاداب: ۷۳)

آسمان بارِ امانت نہ توانست کشید
قرعۂ فال بنام منِ دیوانہ زنند
(حافظ)

سب پہ جس بار نے گرانی کی
اس کو یہ ناتواں اٹھا لیا
(میر)

اس نظم کا Persona کائنات کی تمام اشیا سے مخاطب ہوتا ہے اور ان سے چارہ جوئی کرتا ہے مگر کسی طرح کی ہم آہنگی اشیائے کائنات اور انسان میں نظر نہیں آتی۔ وہ دیکھتا ہے اس پوری کائنات میں اس کا چارہ ساز ہے نہ غم گسار:

نعرہ زد عشق کہ خونیں جگرے پیدا شد
حسن لرزید کہ صاحب نظرے پیدا شد
فطرت آشفت کہ از خاکِ جہانِ مجبور
خود گرے، خود شکنے، خودنگرے پیدا شد

اس تمام جدو جہد سے تھک کر انسان بارگاہِ ایزدی میں شکوہ سنج ہوتا ہے اور یہ توقع کرتا ہے کہ اس کے اضطراب اور کرب باطنی کو کسی نہ کسی طرح کا سکون فراہم ہو سکتا ہے لیکن اس تنویری لمحے میں اس کو ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے اس کی نادانی اور اس کے معصوم سوالوں پر باری تعالیٰ متبسم ہے۔

اس کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ محض حواسِ ظاہری سے، یعنی حواسِ خمسہ سے قربت الٰہی حاصل نہیں ہو سکتی۔ اس کے لیے ضروری ہے روحانی تربیت اور تزکیۂ نفس۔ ''تبسم'' کی ایک توجیہ یہ بھی ہے کہ وہ (خدا) تو ہماری رگِ جاں سے قریب ہے، نحن و اقرب والیہ من حبل الورید۔ شاعر خواہ مخواہ کوہسار و نخلستان و بیابان میں بھٹک رہا ہے:

برون دل نتواں یافت ہر چہ خواہی یافت
کدام گنج کہ در خانۂ خراب تو نیست
(حافظ)

انسان اور اشیائے کائنات میں مشابہت ہے اور مغایرت بھی۔ مشابہت اس لیے کہ دونوں ممکن الوجود ہیں اور خدا واجب الوجود۔ اس لیے مظاہرِ کائنات اور انسان دونوں کو فنا لازم ہے مگر انسان کو تفوّق یوں حاصل ہے کہ جذبۂ عشق اور روحانی تربیت ہی سے اسے معرفت الٰہی حاصل ہو سکتی ہے اور حیاتِ لجد الممات کا یہی مفہوم ہے کہ جذبۂ عشق کی بدولت انسان دیدار الٰہی سے مشرف اور واصل بحق ہوتا ہے:

من تو شدم تو من شدی

اقبالؔ کے لیے عشق ہی اصل زندگی ہے۔ چیست حیاتِ دوام سوختنِ ناتمام، مگر مظاہرِ کائنات کا جذبۂ عشق سے خالی ہونا جیسا کہ مذکورہ بالا سطروں میں کہا گیا ہے کارِ مشیّت یا مصلحت خداوندی ہے۔

نظم کے عنوان ''تنہائی'' کا جواز کیا ہے، اشیا و مظاہرِ کائنات کے پاس دل نہیں ہے۔ شاعر کے پاس دل ہے جس کا تقاضا ہے اضطراب والتہاب۔ اس غمِ مہجوری سے اشیائے کائنات عاری ہیں۔ تحرک و رفتار، چاند سورج اور آبِ رواں کی فطرت ہے۔ اقبالؔ اس لحاظ سے مختلف ہیں کہ ان کی خودی کا محرک جذبۂ عشق ہے۔ یہ بھی ہے کہ انسان میں قوت تخلیق کا جوہر ہے جس سے دیگر اشیائے کائنات یکسر خالی ہیں۔ انائے مقید (شاعر) انائے مطلق (باری تعالیٰ) کے لیے بے قرار ہے۔ یہ بے قراری ان مظاہر میں نہیں۔ آخری نکتہ یہ ہے کہ شاعر کے سوال کا جواب ہی کسی کے پاس نہیں ہے، اس لیے شاعر تنہا ہے: چمن خوش است ولے درخورِ نوا ایم نیست، حقیقت یہ ہے کہ اقبال کا مقصود و منتہیٰ وصل نہیں بلکہ آرزوئے وصل ہے۔ یہی آرزو اقبالؔ کی شخصیت کا غالب عنصر ہے اور اس صفت میں وہ تنہا و یگانہ ہیں:

دریں گلشن پریشاں مثلِ بوئیم	نمی دانم چہ می خواہم چہ جوئیم
برآید آرزو یا بر نہ آید	شہیدِ سوز و سازِ آرزوئیم

●●●

اجنبی عورت

ن۔م۔راشد

ایشیا کے دور افتادہ شبستانوں میں بھی
میرے خوابوں کا کوئی روماں نہیں
کاش اک دیوارِ ظلم
میرے ان کے درمیاں حائل نہ ہو
یہ عماراتِ قدیم
یہ خیاباں، یہ چمن، یہ لالہ زار
چاندنی میں نوحہ خواں
اجنبی کے دستِ غارت گر سے ہیں
زندگی کے ان نہاں خانوں میں بھی
میرے خوابوں کا کوئی روماں نہیں
کاش! اک دیوارِ رنگ
میرے ان کے درمیاں حائل نہ ہو
یہ سیہ پیکر، برہنہ راہرو

یہ گھروں میں خوب صورت عورتوں کا زہر خند
یہ گزرگاہوں پہ دیو آسا جواں
جن کی آنکھوں میں گرسنہ آرزوؤں کی لپک
مشتعل بے باک مزدوروں کا سیلاب عظیم
ارضِ مشرق ایک مبہم خوف سے لرزاں ہوں میں
آج ہم کو جن تمناؤں کی حرمت کے سبب
دشمنوں کا سامنا مغرب کے میدانوں میں ہے
اُن کا مشرق میں نشاں تک بھی نہیں

○

تجزیہ

راشد کی نظم ''اجنبی عورت'' نہ تو برسات کی رات میں ساحر کی ایک انجان حسینہ سے ملاقات کی طرح کا کوئی تجربہ بیان کرتی ہے اور نہ ہی اس بات کے لیے شکوہ سنج ہے کہ مرد کو جنم دینے والی عورت کو سرِ بازار کیوں نیلام کیا جاتا ہے؟ یہ اختر شیرانی کی سلمیٰ اور عذرا سے بھی کوئی ذہنی مماثلت نہیں رکھتی اور یہ اجنبی عورت راشد کی محبوبہ بھی نہیں ہے کہ ان کے عشقیہ جذبات کے اظہار کا وسیلہ بن سکے۔ بہ اعتبار موضوع اپنی آفاقی وسعت کی حامل یہ نظم بڑی اہمیت اور انفرادیت سے مملو ہے۔ یہ اجنبی عورت ایک مغربی حسینہ ہے جس کے نسائی جذبات اس سے امن وسکون کا مطالبہ کرتے ہیں جب کہ مغرب کے رستاخیز ماحول ہنگامہ پرور صورت حال اور جنگی معاملات نے وہاں کے عوام کا سکھ چین چھین کر انھیں ذہنی انتشار وخلفشار میں مبتلا کر رکھا ہے اور وہاں کے گھٹن بھرے ماحول میں سانس لینا بھی مشکل ہو رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسے امن بیزار ماحول میں امن وسکون کی زندگی بسر کرنے کی تمنائی اس اجنبی عورت کے خوابوں کی تعبیر کا جواز تو ہو ہی نہیں سکتا۔ راشد جب مغرب کی اس اجنبی عورت پر نگاہ مرتکز کرتے ہیں تو مغرب کے پس منظر میں اس عورت کی سوچ، اس کے دکھ درد، اس کے خوابوں کا رومان ان پر بتدریج منکشف ہوتا چلا جاتا ہے یہاں تک کہ باطن کے سمندر میں غواصی کے دوران وہ خود تو غائب ہو جاتے ہیں ان کی جگہ پر وہ اجنبی عورت اپنا

قبضہ جمالیتی ہے اور اب بجائے اس کے کہ بہ طور راوی وہ اس عورت کے احساسات کو خود بیان کریں وہ اجنبی عورت بذاتِ خود صیغۂ واحد متکلم میں اپنی قلبی واردات اور باطنی کیفیات کو اظہار کی راہ پر ڈال دیتی ہے۔ چوں کہ مغرب کے پراگندہ اور کثیف ماحول میں امن وسکون کی زندگی بسر کرنے کے امکانات دھندلا گئے ہیں، اس لیے اس خواہش کو عملی شکل دینے کے لیے اس کے تصور کا رُخ مشرق میں اب ایشیا کی طرف ہے۔ امن وسکون کی تلاش اس اجنبی عورت کو ایشیا کے دور افتادہ محلوں دو محلوں کی حرم سراؤں اور سامان عیش وعشرت سے پُر عالی شان شبستانوں میں اپنے خوابوں کے رومان کی جھلک دکھائی دیتی ہے مگر دیوار ظلم آڑے آکر اسے مایوس کر دیتی ہے۔ یہ دیوار ظلم محلوں کے متعینہ آداب اور طور طریقوں کی پابندی کا وہ حاکمانہ جبر ہے جو فرد کی خود مختارانہ آزادی میں رخنہ ڈالتا ہے لہٰذا یہاں رہ کر خوش گوار زندگی بسر کرنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ اب روحانی طور پر وہ ان قدیم عمارات کی طرف نکل جاتی ہے جہاں کبھی خیاباں، گلزار اور لالہ زار اپنی مہک لٹاتے اور ماحول میں اپنی رنگینیاں بکھیرتے تھے مگر وحشی حملہ آوروں نے اپنے دست تخریب سے ان پُرشکوہ عمارات کو ویران وسنسان خرابوں میں بدل دیا ہے۔ ان عمارات کے زوال پر آج چاندنی راتیں نوحہ خوانی کرتی اور آنسو بہاتی نظر آتی ہیں۔ لہٰذا وہ یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتی ہے کہ بارونق آبادیوں سے دور یہ ویران وسنسان نہاں خانے تو اس کے لیے جائے اماں ہو ہی نہیں سکتے۔ اس کے خوابوں کے رومان کے مطابق تو یہ جگہ موزوں ہے ہی نہیں۔

اب اُس کے بڑھتے قدم اسے کسی بارونق بستی میں لے آئے ہیں جہاں بہت سے منظر دعوت نظارگی دے کر اس کی توجہ اپنی طرف مبذول کر لیتے ہیں۔

مشرقی ایشیا کے اس تصوراتی سفر کے دوران وہ دیکھتی ہے، گھروں کی چہار دیواری میں قیدان خوب صورت عورتوں کو جو مذہبی، تمدنی، خاندانی اور خانگی کسی نہ کسی قسم کے جبر وظلم کے بھاری پتھر تلے دبی کچلی قید وبند کی سی زندگی بسر کرنے پر مجبور ہیں۔ وہ کبھی دل سے اگر ہنستی بھی ہیں تو ان کے ہنسنے پر رونے کا گمان ہوتا ہے۔

وہ دیکھتی ہے سڑکوں پر بھٹکتے سیاہی مائل انسانی پیکر جو پھٹے حال ہیں اور جن کی مفلوک الحالی، بے بضاعتی اور مجبوری ولا چاری ان کے حلیے بشرے سے عیاں ہے۔

وہ دیکھتی ہے، سڑکوں پر رواں اُن قوی الجبثہ اور لحیم وشحیم جوانوں کو جن کی آنکھوں میں بھوکی آرزوؤں کے شعلے بھڑک رہے ہیں۔ یہ جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ نظام کے ظلم واستحصال کے خلاف اٹھ کھڑے ہوئے، وہ دبے کچلے مزدور ہیں جو اپنا حق حاصل کرنے کے لیے انقلاب کی راہ ہموار کرنے کے لیے آپس میں متحد ہوئے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہاں بھی جبر، استحصال، عدم انصاف، افلاس اور رنگ ونسل کے مظالم کی اونچی اونچی دیواریں ایستادہ ہیں۔ لہٰذا مشرق میں جائے پناہ یا گوشۂ عافیت کے امکانات تاریک ہیں اور اسے یقین ہو جاتا ہے کہ اس کے خوابوں کے رومان کو تعبیر عطا کرنے میں مشرق معذور ہے۔

یہاں تک تو نظم کی ہیروئن کی فکر انفرادی نوعیت کی ڈگر پر ہی گامزن رہی ہے مگر نظم کی آخری چار سطروں میں اس کی انفرادی سوچ ایکا ایکی اجتماعی صورت حال میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ مشرق اور مغرب کا موازنہ کرنے پر جو سچائی کا عرفان اُسے حاصل ہوتا ہے وہ اسے بُری طرح لرزا اور سہما کر رکھ دیتا ہے۔ وہ سوچتی ہے ہمارا اپنا ملک اور اپنے لوگ اپنی حرمت کی قدر وقیمت جانتے ہیں۔ یہاں راشد نے بڑا تہہ دار اور معنویت کی وسعت سے عبارت لفظ حرمت کا استعمال بڑے غور وفکر کے بعد کیا ہے۔ فی الاصل یہ لفظ اپنے اندر فخر وافتخار، وقار، جمہوریت، آفاقی خوش حالی اور امن عالم کے احیا وبقا اور اس کے تحفظ کا احساس لیے ہوئے ہے۔ نظم کی ہیروئن جو مرکزی کردار ہے اس کے لیے یہ بات باعث اطمینان ہے کہ اس کی قوم کے لوگ حرمت کو اہمیت دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جمہوریت اور بقائے امن عالم کی خاطر وہ انسانیت کے دشمنوں کے خلاف جنگ لڑ رہے ہیں مگر جب وہ مشرق کو دیکھتی ہے تو یہ دیکھ کر لرز اٹھتی ہے کہ اہلِ مشرق کو تو اس "حرمت" کی چاہ ہی نہیں ہے۔ کیا ہوگا ان لوگوں کا؟

●●●

عکس کی حرکت

میراجی

کچھ رنگ کا نور، کچھ آوازیں، کچھ سائے، دھند لکے کا پردہ
اور مجھ کو جھجک ہے کیسے کہوں سننے والے جھلائیں گے
اک مورت ہے، میٹھی من موہن صورت ہے
انمول بدن، اک چندر کرن، لہراتی ہے
بہتی ندی، بل کھاتی ہے
اک پل کو دکھائی دیتی ہے
پھر آنکھ جھپکتے میں اوجھل ہو جایت ہے
حیران ہوں کیسا جادو ہے
یا میری آنکھ میں آنسو ہے
آنسو ہے دھند لکے کا پردا
کچھ سائے ہیں، کچھ آوازیں، کچھ رنگ کا نور بھی لرزاں ہے
اور مجھ کو جھجک ہے کیسے کہوں سننے والے جھلائیں گے

○

تجزیہ

نظم کے عنوان، موضوع، فضا بندی، کردار، افعال اور اظہار کے اسلوب سے واشگاف ہوجاتا ہے کہ شاعر عالم تنہائی میں ہے۔ اس کے احساسات بیدار ہیں اور اس پر ربودگی و نیم غنودگی کی سی کیفیت طاری ہے۔ اس کے لاشعور کے زنداں سے رہا ہوکر کچھ یادیں متحرک ہو اٹھی ہیں جو اس کے پردۂ ذہن پر اپنے عکس بکھیر رہی ہیں۔ شاعر ان سے محظوظ و مسرور ہو رہا ہے اور خود کلامی کے انداز میں صیغۂ واحد متکلم میں یادوں کے منتشر رنگوں کو الفاظ کے پیکر میں سمیٹتا بھی جا رہا ہے۔ نظم کی پہلی ہی سطر سے واضح ہوجاتا ہے کہ شاعر جس منظرنامے کی عکاسی کر رہا ہے، وہ ایک دم اور مکمل طور پر نمایاں نہیں ہے بلکہ ''دھندلکے کے پردے'' کے پیچھے واقع ہونے کی وجہ سے نیم واضح ہے اور لگتا ہے کہ کچھ مانوس سے سائے گردش کر رہے ہیں مگر شاعر نے جو کچھ ''رنگ کا نور اور کچھ آوازوں'' کو نشانِ خاطر کیا ہے اس سے یہ سچائی خود بخود سامنے آجاتی ہے کہ یہ ''رنگ'' کون ہے؟ اور یہ ''نور'' کس کا ہے؟ نیز یہ بھی کہ مدھم مدھم ان آوازوں کا تعلق کس سے ہے؟ ظاہر ہے کہ آواز کی شناخت کے لیے روشنی شرط نہیں اور چوں کہ یہ حس سامعہ سے تعلق ہے لہٰذا اسے اندھیرے میں بھی بہ آسانی پہچانا جا سکتا ہے۔ یہ رنگ جو مہر و ماہ کی زرّیں و سیمیں کرنیں بکھیرنے کی صلاحیت رکھتا ہے کوئی عام رنگ نہیں ہوسکتا، یہ رنگ تو خیابان اور گلستاں و بوستاں میں کھلنے والے گل نورستہ اور گل رعنا کے رنگ سے بھی افضل رنگ ہے جسے شاعر نے یقیناً

اپنے جمالیاتی اظہار میں محبوب کا استعارہ بنا کر پیش کیا ہے۔ لہٰذا یہاں یہ بات آئینہ ہو جاتی ہے کہ شاعر کا تصور اس کے محبوب دل نواز کی سہانی یادوں سے آباد ہے مگر وہ جو کچھ بھی Visualise کر رہا ہے، دھند لکے کے اس پار سے کر رہا ہے جہاں اندھیرے اجالے، انسانی پیکر اور اس کے سائے بہ یک وقت رقص باہم میں غلطاں ہیں اور اندھیرے اُجالے کے مسلسل تحرک اور لگاتار گردش سے جو جھلملاہٹ کی کیفیت پیدا ہو رہی ہے وہ بڑی نظر افروز اور دل پذیر ہے۔ جس نے شاعر پر وجدانی کیفیت طاری کر دی ہے، مگر اس سے لطف اندوز صرف وہی ہو سکتا ہے۔ شاعر یہ بات خود بھی جانتا ہے کہ اگر اس لطف و سرور کو وہ دوسروں کو بتانے بیٹھ جائے تو ''لوگ جھلا'' اُٹھیں گے یعنی بہکی بہکی باتیں کرنے والا پاگل قرار دیں گے۔

میرا جی اپنی داخلی واردات اور باطنی کیفیات کو تخلیقی اظہار کے پیکر میں ڈھالتے ہوئے نظم کو کچھ اس طرح آگے بڑھاتے ہیں کہ ان کی چندر بدن محبوبہ اپنے حسن نورانی کی تھرتھراتی کرنوں سے نہ صرف ان کی آنکھیں خیرہ کرتی ہے بلکہ ''وہ مورت''، اور ''میٹھی من موہن صورت'' بصری لطف و انبساط کے ساتھ ان کی حسِ مذاق کو بھی حلاوت و لذت کا چٹخارہ دلا دیتی ہے۔ مگر خیالات و تصورات کی یہ بستی ایک ندی کی طرح ہے جو صراط مستقیم کی طرح ناک کی سیدھ میں نہیں بہتی بلکہ دائیں بائیں ناگن کی طرح لہراتی اور بل کھاتی ہوئی آگے بڑھتی ہے جس سے موڑ آنے پر دیدنی مناظرِ آنکھوں سے اوجھل ہو جاتے ہیں اور کچھ وقفے سے دوبارہ نمودار ہونے لگتے ہیں۔ میرا جی کو یہ دلچسپ تماشہ جادو کا کھیل سا لگتا ہے۔ انھوں نے نظم میں ''آنسو ہے دھند لکے کا پردہ'' والی سطر بھی شامل کی ہے، جو سوچنے پر مجبور کر دیتی ہے کہ یہاں آنسو کے ذکر کیا محل ہے؟ آنسو تو کچھ کھو جانے کی اور افسردگی کی علامت ہوتے ہیں۔ یہاں آنسو کی یہ علامت واضح کر دیتی ہے کہ ماضی میں ان کا پسندیدہ سرمایہ ان سے چھن گیا ہے، وہ حال میں جہاں ان کی یادوں اور خیالوں کا حصہ بن کر انھیں بہجت و لذت سے ہم کنار کرتا ہے وہیں کچھ کھو دینے کا احساس انھیں اشک بار بھی کر دیتا ہے۔ آخر میں معمولی تبدیلی کے ساتھ انھوں نے نظم کی ابتدائی دو سطروں کو پھر سے دُہرا دیا ہے جو یہاں اس کیفیت کی مستقل حیثیت کو نشان زد کرتا ہے وہیں نظم کو خوش آہنگی سے بھی ہم کنار کرتا ہے۔ ●●●

بنتِ لمحات

تمہارے لہجے میں جو گرمی و حلاوت ہے
اسے بھلا سا کوئی نام دو وفا کی جگہ،
غنیم نور کا حملہ کہو اندھیروں پر
دیارِ درد میں آمد کہو مسیحا کی
رواں دواں ہوئے خوشبو کے قافلے ہر سو
خلائے صبح میں گونجی سحر کی شہنائی
یہ ایک کہر سا، یہ دُھندسی جو چھائی ہے
اس التہاب میں، اس سرگیں اُجالے میں
سوا تمہارے مجھے کچھ نظر نہیں آتا
حیات نام ہے، یادوں کا، تلخ اور شیریں
بھلا کسی نے کبھی رنگ و بو کو پکڑا ہے
شفق کو قید میں رکھا، صبا کو بند کیا
ہر ایک لمحہ گریزاں ہے، جیسے دشمن ہے
نہ تم ملوگی نہ میں، ہم بھی دونوں لمحے ہیں
وہ لمحے جا کے جو واپس کبھی نہیں آتے!

○

تجزیہ

مروجہ اقدار کی شکست و ریخت، گرد و پیش کے ماحول سے بیزاری اور تنہائی کا احساس سماجی زندگی میں اُتھل پتھل، صنعتی شہروں کی پُر تعفن زندگی اور اس زندگی میں انتشار و خلفشار اختر الایمان کی شاعری کے غالب رجحانات ہیں۔ اس شاعری کا لسانی پہلو زبان کا کھردرا پن ہے۔ خیال اور زبان کا استعمال شاعرانہ اظہار کے لیے غیر رومانی (anti-Romantic) ہے۔

"بنتِ لمحات" کے پیش لفظ میں اختر الایمان نے لکھا ہے: "اعلیٰ و ارفع جذبوں کے لیے ضروری نہیں کہ الفاظ بھی ارفع اور بلند بانگ ہوں۔ الفاظ کبھی پست، مبتذل، گھناؤنے اور تکلیف دہ بھی ہوتے ہیں مگر اس کے پیچھے جو روح کار فرما ہوتی ہے اچھی شاعری اس کی گرمی اور نرمی کا احساس دلاتی ہے۔"

زیر مطالعہ نظموں کے مجموعے کا نام "بنتِ لمحات" ہے اور یہی پیش نظر نظم کا عنوان ہے۔ یہ اختر الایمان کی نمائندہ نظم ہے مگر یہ بات سمجھ سے بالاتر ہے کہ شاعر نے اس نظم کو ساتویں نمبر پر کیوں رکھا۔

نظم کی ابتدا خود کلامی سے ہوتی ہے۔ مخاطب کون ہے؟ "تجھے"۔ یہ "تجھے" کون ہے بنتِ لمحات (وقت) Fraction of time۔ یا وقت اور محبوب کی duality ایک ناقابلِ تقسیم وحدت ہے۔ بہ الفاظِ دیگر یہ دو الگ الگ کرداروں کا Juxtaposition

ہے یا وقت کو Personify کیا ہے یا محبوب وقت کا transfiguration ہے۔ نظم کا سارا حسن اسی ابہام میں ہے۔ نظم کے آخری مصرعے ہماری عقدہ کشائی کرتے نظر آتے ہیں:
''نہ تم ہوگی نہ میں، ہم بھی دونوں لمحے ہیں''

آیئے ''بنت لمحات'' پر ایک نظر ڈالیں۔ شاعر کے لیے نظم ''بنت لمحات'' کا استعارہ ہے۔ بنت لمحات ایک خوب صورت جذبے کے تحت اپنے شیریں لب و لہجے میں شاعر کو اپنی محبت اور وفاداری کا یقین دلاتی ہے تو وہ ایک روایتی عاشق کی طرح خوشی سے پاگل نہیں ہوتا۔ وہ کائنات کے اسرار و رموز سے بہرہ ور ہے۔ شاعر رومان کی دل کش وادیوں میں محو خرام نہیں ہوتا بلکہ اپنی حقیقت پسندانہ فکر کا ثبوت فراہم کرتے ہوئے نہ تو خود اندھیرے میں رہنا چاہتا ہے اور نہ ہی محبوب کو اندھیرے میں رکھنا پسند کرتا ہے اس لیے وہ کہتا ہے کہ جوش و جذبہ کی تمازت اور لہجے کی حلاوت کے باوجود اسے وفا کا نام نہ دو تو بہتر ہوگا کیوں کہ حقیقت کچھ اور ہے جو اس سے ماورا ہے۔ مجھے تسلیم کہ ان سرخ و سرمگیں فضاؤں میں بجز تمہارے مجھے کچھ نظر نہیں آتا۔ یہ بھی تسلیم کہ حسن کی پُر بہار و خوش گوار آمد سے کائنات بقعۂ نور نظر آتی ہے اور طبیعت بھی مفرح اور شادماں ہوتی ہے۔ پھر ایک نیا موڑ لیتے ہوئے شاعر محبت کی حقیقت اور اس کے انجام سے متعلق سب کچھ واشگاف کر دیتا ہے۔ شاعر کا ردِ عمل یہ ہے کہ وقت آگے بڑھ جائے گا اور لمحۂ موجود اپنے دامن میں چند خوشیاں سمیٹ کر ماضی میں متبدل ہو جائے گا۔ مگر کیا ماضی کی تلخ و شیریں یادوں کے آسرے پر زندگی کا طول طویل سفر طے کرنا عملاً ممکن ہو سکے گا؟

یادیں، رنگ و خوشبو اور ہوا کے مماثل ہوتی ہیں جن پر گرفت کی قدرت کسی کو بھی حاصل نہیں ہے۔ ایسے نامساعد حالات میں وصل کی توقع کرنے سے کیا فائدہ؟

وقت، اختر الایمان کی شاعری کا ایک Distinct feature ہے۔ عروج و زوال، بلندی و پستی، نشیب و فراز اور حیات انسانی کے مدوجزر پر وقت ہی کی حکمرانی ہے۔ 'وقت' اس عظیم قوت کا نام ہے جو ردّ و بدل پر قادر ہے، لہٰذا جب لحظہ لحظہ رنگ بدلتے وقت کی کوئی مستقل شکل نہیں تو اس کے قیدی لمحات کا کردار بھی مشکوک ہو جاتا ہے۔ شاعر کا

کمال یہ ہے کہ اس نے نہایت فن کارانہ ہنر مندی سے اس موضوع کے treatment کا حق ادا کیا ہے۔ آیئے دیکھیں کہ وقت کس طرح محبوب کی تجسیم Personification ہے۔ یہ تجسیم لہجے کی گرمی، حلاوت، وفاداری و مسیحائی اور خوشبو سے آشکار ہے۔ 'لہجہ' وقت کی آواز ہے اور 'گرمی' گرمیٔ رفتار اور 'حلاوت' جذبۂ مسرت رسانی۔ لفظ 'وفا' قابلِ غور ہے۔ یہ شاعر کے لیے بھرپور عیش و راحت کی علامت ہے، جس سے وہ خوشیاں کشید کر رہا ہے۔ چہار سمت نور کی جلوہ سامانی ہے، اس نور سے شاعر کا وقت بھی روشن ہے۔ وقت کی مسیحا نفسی ہے کہ ہر سُو جشنِ بہار کا سا سماں ہے۔ بے کیفی پر طرب ناکی غالب ہے، شروع کے چھ مصرعے 'وقت' کے رجائی پہلو کی نشان دہی کرتے ہیں۔

تین مصرعوں کے چوکھٹے میں نظم کی دوسری قاش اس امر کی غماز ہے کہ وقت کروٹ لے رہا ہے۔ اس ٹکڑے میں شاعر نے صنعتِ تضاد (Antithesis) سے کام لیا ہے، یعنی صبح اور کہرا، دھند اور سحر، التہاب اور سرمگیں اُجالا۔ دھند، کہر اور سرمگیں اُجالے علامات ہیں حرماں نصیبی کی۔ التہاب شاعر کے جذبات کی شعلگی ہے اور سرمگیں اُجالا نور پر تاریکی کا ہلکا ہلکا سایہ۔ یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ بزم آرائیاں، لیکن اب نقش و نگار، طاقِ نسیاں ہو گئیں۔

آخری قاش میں شاعر نے ذاتی تجربہ یا واقعہ کو ایک آفاقی بصیرت میں پیش کیا ہے جس میں عمومیت اور ہمہ گیری ہے۔ شاعر نے حیاتِ انسانی کو تلخ اور شیریں 'یادوں' کا مرکب کہا ہے۔ تلخ اس لیے کہ بیتے ہوئے خوشی کے دن یاد کرنے میں کرب ہوتا ہے اور شیریں اس لیے کہ یہ یاد خوب صورت شے سے منسلک ہے۔ ورڈز ورتھ کا یہ فقرہ ان یادوں پر صادق آتا ہے۔ "Emotions Recollected in tranquility" یعنی 'یاد' گزرے ہوئے خوب صورت جذبات کی بازآفرینی ہے۔

وقت ایک حرکی قوت ہے، مسلسل سرگرم سفر۔ اس کی خاصیت قیام پذیری نہیں بلکہ روانی ہے۔ یہ وقت کا کرشمہ ہے کہ انسان کی گرفت سے رنگ و بو، صبا اور شفق آزاد ہیں۔ Past is Past زندگی کا ہر لمحہ گریزاں ہے۔

'وقت' کے موضوع پر اختر الایمان کی یہ ایک خوب صورت نظم ہے۔ موضوع کے برتاؤ میں اگر چہ وہ غیر رومانی ہیں مگر نظم کی زبان کھردری ہے نہ اجنبی نہ غیر مانوس، الفاظ کے دروبست اور تانے بانے میں ایک شائستہ رکھ رکھاؤ اور دبی دبی (Subdued) رومانیت بھی ہے جیسے لہجے کی حلاوت، دیاردرد، خوشبو کے قافلے، سحر کی تنہائی، سرمگیں اُجالے اور رنگ وبو وغیرہ۔

راقم الحروف کے خیال میں یہ نظم تین عدد ٹکڑوں پر مشتمل ہے۔ ایک دوسرے سے متخالف ہوتے ہوئے بھی ان میں ایک اندرونی وحدت ہے۔ یہ ٹکڑے ایک دوسرے سے ان مل اور بے جوڑ نہیں ہیں۔

تفصیل وطوالت اظہار سے گریز کرتے ہوئے حسن کاری کے لیے اختر الایمان نے اختصار اور رمز وایما سے کام لیا ہے۔ اس پر مستزاد ابہام Ambiguity ہے جس نے نظم ''بنت لمحات'' کو زیادہ موثر بنا دیا ہے۔

کبھی کبھی شاعر غیر ارادی طور پر تصور وتخیل کی فراوانی میں ایسی رفعتوں کو چھو لیتا ہے جو اس کی شاعری کو ندرت وجدت سے شرابور کر دیتے ہیں۔ ''بنت لمحات'' کا استعمال اس نظم میں جان ڈن (John Donne) کی اس نامانوس Poetic sublimity کی یاد دلاتا ہے جس کی بنیاد پر اس کی شاعری کو Metaphysical کے لقب سے یاد کیا جاتا ہے۔

●●●

اُمید و بیم

شہریار

میں نے اکثر انھیں آنکھوں کے دریچے سے تجھے
جھانکتے دیکھا ہے
جب لغزشِ انفاس بڑھی
تند و پُر شور صداؤں کا ہجوم
نور افروز خلاؤں سے ہم آغوش ہوا

میں نے اکثر انھیں آنکھوں کے دریچے میں تجھے
ڈوبتے دیکھا ہے
جب تلخیِ احساس گھٹی
خامشی رختِ سفر باندھ چلی
تند و پُر شور صداؤں کا ہجوم
ظلمت انگیز زمیں دوز گپھاؤں کا جگر
چیر کے
اونگھتی تنہائی میں تحلیل ہوا

میں نے تو نے انھیں آنکھوں کے دریچے کے قریب
روشنی روتے ہوئے نور کے میناروں کو
اشک بنتے ہوئے گرتے ہوئے دیکھا ہے
تو کیوں
آندھیاں چلنے لگیں
خوف سے کانپ اُٹھیں باز دریچوں کی لویں؟ ○

تجزیہ

ممتاز شاعر شہریار کی نظم ہو یا غزل اس کا بنیادی مزاج ایک رومانی اُداسی، افسردگی، تحیّر اور خود ضبطی سے متشکل ہے۔ نظموں میں جوئبار کی سبک خرامی نہیں بلکہ آہستہ روی ہے۔ شوریدگی کی بجائے تحمل اور ایک سنبھلی ہوئی کیفیت ہر جگہ نمایاں ہے۔ شہریار کی نظموں کے موضوعات متنوع ہیں، جن کا غالب عنصر آرائشِ بیان سے زیادہ فکر کی گہرائی و گیرائی ہے۔ زیرِ مطالعہ نظم کا موضوع انسانی زندگی کا ایک فطری پہلو ہے۔ حیاتِ انسانی اُمید و بیم ہی کے درمیان رواں دواں ہے مگر اس نظم ''اُمید و بیم'' کا خمیر ایک Romantic Pathos کا عکاس ہے۔

غیر مردّف آزاد نظم بنیادی طور پر شعری شعور اور ہنرمندی کی متقاضی ہوتی ہے۔ ایسی نظموں میں خیال کے تسلسل اور تاثر کی مرکزیت کو برقرار رکھتے ہوئے خارجی اور داخلی سطح پر فنی چابک دستی سے اس آہنگ کی تخلیق ضروری ہوتی ہے جو پوری نظم کو ایک وحدت میں باندھ سکے۔ زیرِ بحث نظم میں اس تکنیک کو بخوبی بروئے کار لایا گیا ہے۔ معنوی انفرادیت، اسلوبیاتی جدت اور اجمالی کیفیات کا شعوری استعمال نظم کی تہہ داری اور رمزیت کا احساس دلاتا ہے۔

یہ نظم وصل وفراق کے جذباتی مدوجزر کے داخلی تجربہ کی عکاس نظر آتی ہے۔ یہاں تین کردار اُبھرتے ہیں ''میں''، ''تجھے'' اور ''وقت'' جو احساس کی زنجیر میں ایک دوسرے کے ساتھ مضبوطی سے منسلک ہیں۔ جس کردار سے تخاطب کیا گیا ہے وہ پوری نظم میں ایک مجہول نوعیت کا احساس دلاتا ہے جو موجود ہو کر بھی موجود نہیں ہے۔ لیکن جو ایک احساس بیدار کرنے کا سبب بنتا ہے اور اس طرح فعال نہ ہونے کے باوجود بھی اپنی موجودگی کا احساس کراتا ہے۔ نظم میں کسی رومانی تجربہ کی تجسیم کا یہ انداز مغربی شاعر براؤننگ کے Dramatic Monologue کی یاد دلاتا ہے جہاں ذاتی احساسات کا اظہار کسی خاموش مخاطب سے براہِ راست اور بے تکلف انداز میں کیا جاتا ہے۔ مزید برآں ڈرامائی عنصر کی آمیزش نظم کے خدوخال میں توانائی اور تحرک کی روح پھونک دیتی ہے اور نظم کی شریانوں میں زندہ لہو گردش کرتا دکھائی دیتا ہے۔

پوری نظم بظاہر تین حصوں میں منقسم نظر آتی ہے لیکن حسیّت کی سطح پر جذبہ کے مختلف مناظر وقت کے بدلتے موسموں سے گزرتے ہیں اور اس طرح اپنے تموج کے نشانات ثبت کرتے ہیں۔ ''آنکھوں کا دریچہ'' ہی وہ مرکز ہے جہاں سے داستان وصل و فصل کا نمو ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ''آنکھوں کا دریچہ'' ایک ایسا اسٹیج ہے جس پر اس رومانی ڈرامہ کا کھیل کھیلا جاتا ہے اور یہی دریچہ Persona کی اندرونی کائنات میں وقت کے بدلتے منظرنامہ کے ساتھ نئے احساسات کی روئیدگی کرتا ہے۔

پہلے بند میں دریچہ کا منظر انتہائی رومانٹک پُرفضا اور دل آویز ہے۔ جس کی وجہ سے جذباتی ہیجان، انتہائی تند و پُرشوز انداز میں اس طرح برپا ہوتا ہے کہ پورے وجود کو جوش و ولولہ کے طوفان میں تنکے کی طرح بہہ جانے کا احساس ہوتا ہے۔ اُمید کی مہمیز دل کی دھڑکن تیز کر دیتی ہے اور ہر طرف اہتزاز کی روشنی پھیل جاتی ہے اور یہ تجربہ آنکھوں کے دریچہ کے پاس کے منظر کا ہے جب دل کے تاروں کو توجہ نے مرتعش کیا اور محبت کے خاموش پیغام کی ترسیل ہوگئی۔ اس بند میں ''نورافروز خلاؤں'' کا استعارہ محبت کے مثبت پیغام کا امین نظر آتا ہے جو وصل کی اُمید کو ایک نئی تحریک اور ایک نیا Impetus بخشتا ہے۔ آنکھ دل

ی ترجمان ہوتی ہے۔ خاموشی سے براہِ راست بات کہہ جاتی ہے۔ وہ تنویری لمحہ ایک تجربہ میں ڈھل کر منجمد ہو جاتا ہے۔ جذبات کے سمندر میں محبت کی کشتی ہچکولے لینے لگتی ہے جب نکھوں کے دریچے سے کوئی جھانکنے لگتا ہے۔

دوسرے بند میں منظر بھی بدل جاتا ہے اور احساس کا پیکر بھی، کیوں کہ وقت آنکھوں کے دریچہ میں ڈوبنے کا منظر تیار کر چکا ہے۔ ''دریچہ میں ڈوبنا'' شعری روایت یں شاید جائز نہ ہو لیکن اس نظم میں Poetic Licence دیا جا سکتا ہے کیوں کہ کیفیت کی ترسیل میں کوئی ابہام نظر نہیں آتا۔ جذباتی ہیجان یعنی تند و پُر شور صداؤں کا ہجوم، کے وہ خوش آئند لمحات اب اونگھتی تنہائی میں تحلیل ہو چکے ہیں۔ توقعات کی سنہری کرنیں ظلمت انگیز زمیں دوز گپھاؤں میں دفن ہو چکی ہیں۔ پہلے بند میں ''نور افروز خلاؤں'' کے تقابل میں ''زمیں دوز گپھاؤں'' کا باہمی وصل معکوس شعری حسن اور فنی مہارت کا آئینہ دار ہے۔ شاید حسین ماضی ایک التباس تھا جس نے تمناؤں کی روشنی بکھیری تھی۔ اب بہار کا وہ شبنم آگیں موسم کہاں ہے؟ حرماں کے خار مغیلاں ہر سمت رقصاں ہیں۔ یاس و نا اُمیدی کے اندھیرے میں تنہائی ہے جو اونگھ رہی ہے۔ ہو سکتا ہے کہ یہ مفارقت عارضی ہو، وقت پھر کروٹ بدلے اور کربِ تنہائی سے نجات ملے۔ ایک موہوم خیال۔

آخری بند سے مترشح ہے کہ وقت کے جبر کے قیدی دو محبت کرنے والے دل کس طرح حالات کی سنگینی کا شکار ہو کر آنسوؤں کے سیلاب میں بہہ کر ایک دوسرے سے بچھڑ جاتے ہیں۔ عارضی ہجر دائمی ہجر میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ جس کے خوف سے باز دریچوں کی لویں کانپ اٹھتی ہیں۔ یعنی دونوں کی آنکھوں میں خوف کے سائے لرزنے لگتے ہیں۔ اُمیدوں کا برہنہ قتل ہو جاتا ہے اور تمناؤں کی چتا پر ارمانوں کا بلیدان ہو جاتا ہے۔

اس بند میں ''نور کے میناروں'' کا خوب صورت استعارہ روشن اور پُر اُمید آنکھوں کے لیے استعمال کیا گیا ہے جو یقیناً جدت و ندرت کا احساس دلاتا ہے اور ''روشنی روتے ہوئے میناروں'' کا جملہ اُمیدوں کی پامالی اور دائمی ہجر کا خوف ہے جو آنکھوں کے دریچوں میں مدغم ہوتا ہے۔ گویا کرب و الم کی دردناک کیفیت اشک بار آنکھوں میں نمایاں ہے لیکن

زبانیں خاموش ہیں۔ نظم محاکاتی تمثیل کا ایک خوب صورت تحفہ ہے جس میں استعاراتی تنظیم کے ساتھ پیکر نگاری کی آمیزش کی گئی ہے۔

نظم کے پہلے بند میں ''میں نے اکثر انھیں آنکھوں کے دریچہ سے تجھے جھانکتے دیکھا ہے'' جب اُمیدوں، تمناؤں اور آرزوؤں کی یورش تھی ''پُر شور صداؤں کے ہجوم'' نے وجود کی گہرائیوں میں ہر طرف خوشی کی روشنی بکھرادی۔ ''جب'' نظم میں وقت کا استعارہ بن کر اپنا کردار ادا کرتا ہے۔

دوسرے بند میں ''میں نے اکثر انھیں آنکھوں کے دریچے میں تجھے ڈوبتے دیکھا ہے'' جب جذباتی ہیجان یعنی ''پُر شور صداؤں کا ہجوم'' یاس وحسرت کی اندھیری اور اُلجھتی تنہائی میں تحلیل ہو جاتا ہے، اس کیفیت کو عارضی ہجر سے بھی تعبیر کیا جا سکتا ہے۔

آخری بند ''میں نے تو نے انھیں آنکھوں کے دریچے کے قریب'' ''روشنی روتے ہوئے نور کے میناروں'' یعنی آنکھوں کو اشک بار دیکھا ہے۔ یہاں دائمی ہجر کا خوف جذبات کے نہاں خانوں میں طوفان برپا کرتا ہے۔

مختصراً اس نظم میں وصل کی روشنی سے فراق کے اندھیروں تک کا سفر آنکھوں کے دریچوں سے ہو کر گزرتا ہے جس میں کیف وطرب کی طوفانی یورش اور غم واندوہ کے جذباتی ہیجان کی مختلف کیفیات سے گزرنے کا داخلی تجربہ محسوس ہوتا نظر آتا ہے۔

●●●

صبا کے ہاتھ پیلے ہو گئے

بلراج کومل

صبا کے ہاتھ پیلے ہو گئے
میں ساعت سرشار میں/ لاکھوں دعائیں
خوب صورت آرزوئیں
پیش کرتا ہوں
صبا ممنون ہے
لیکن زباں سے
کچھ نہیں کہتی
صبا اب روز و شب
دیوار و در تن پر سجاتی ہے
اب آنچل چھت کا سر پر اوڑھتی ہے
لمس فرش مرمریں سے
پاؤں کی تزئین کرتی ہے
وہ کہساروں، شگفتہ وادیوں، جھرنوں
چمکتے نیلگوں آکاش کے
نغمے نہیں گاتی
صبا اب لالہ و گل کی طرف شاید نہیں آتی
صبا شبنم ادا، تصویر پابستہ —— در روزن میں آویزاں
حسیں نازک بدن —— روشن منور ساحلوں پر اب نہیں بہتی
صبا لب کھولتی ہے، مسکراتی ہے
صبا سرگوشیوں میں —— اب کسی سے کچھ نہیں کہتی ○

تجزیہ

اس نظم کے مواد کی طرح نظم کا موضوع بھی استعاراتی زبان میں ہے اور یہی نظم کا پہلا مصرع یا پہلی اکائی بن کر ہمارے سامنے آتا ہے۔ موضوع کی تکرار صبا کے ہاتھ پیلے ہونے پر Emphasis کی وجہ سے ہے۔ اس نظم کے دو کردار ہیں، صبا اور شاعر۔ اوّل الذکر کی تجسیم ہاتھ، زبان، تن، سر، پاؤں اور لب سے کی گئی ہے، اور یہ علامات ہیں بھرپور زندگی، احساس فراوانی، وفور نشاط، قید و بند، گریز پائی اور زندگی سے ہم آہنگی کی۔ زندگی کے اس تنوع اور رنگارنگی میں شاعر کے وجود کا Participation ''میں'' سے ظاہر ہوتا ہے۔ پہلے بند کے آخری تین مصرعوں اور نظم کے آخری مصرع ''اب کسی سے کچھ نہیں کہتی'' سے۔

صبا کے بارے میں عقدہ کشائی دو سطحوں پر ہوتی ہے، جو زندگی کے دو الگ الگ رُخ ہیں۔ شاعر کا تعلق اس پہلو دار زندگی سے موضوعی اور معروضی دونوں ہے۔ موضوعی اس طرح کہ صبا کے ہاتھ میں مہندی لگنے سے شاعر ایک متحرک لمحۂ استعجاب میں گم ہو جاتا ہے جو موضوع کی تکرار سے ظاہر ہے۔ شاعر ایک سنگین حقیقت سے دوچار ہے، اسے قبول کرتا ہے اور ہاتھ پیلے ہونے پر رسمی دعائیں دیتا ہے۔ صبا کا لب کھولنا، مسکرانا مگر کچھ نہ کہہ سکنا سچائی پر مبنی زندگی کا خاموش اعتراف و اکتساب ہے جسے شاعر صبا ہی کی طرح اپنے انگ انگ میں محسوس کرتا ہے۔ شاعر کا اشتراک معروضی اس لیے ہے کہ پوری نظم میں شاعر کی حیثیت ایک

ناظر اور شاہد کی ہے، منظور اور مشہود کی نہیں۔ نظم کے پورے تانے بانے میں صبا کی برق رفتاری کی گرمی بھی ہے اور اس کی آہستہ خرامی کی نرمی بھی اور شاعر اس گرم و نرم نظارے سے دور کھڑا اس کا مشاہدہ کر رہا ہے۔ شاعر دیکھ رہا ہے کہ صبا کے ہاتھ پیلے ہو رہے ہیں، وہ دیکھ رہا ہے کہ صبا تن پر دیوار و در سجاتی ہے چھت کا آنچل اوڑھتی ہے اور پاؤں کی تزئین لمس فرش مرمریں سے کرتی ہے۔ نظم میں شاعر کی شخصیت نہایت فن کاری کے ساتھ صرف پس منظر ہی میں پروجیکٹ ہوتی نظر آتی ہے اور اس نظم کے منظر نامے میں اصل کردار یا اصل شخصیت صبا کی ہے جس کے ہاتھ نظم کے شروع میں یک بہ یک اور آناً فاناً اس طرح پیلے ہوتے ہیں کہ نظم کے آخر تک آتے آتے بکھراں مستی کے عالم میں اس سے کچھ کہا بھی نہیں جاتا۔

سرسری طریقے سے ایک آدھ بار نظم کو پڑھنے کے بعد الفاظ کے صوری اور صوتی آہنگی سے غزل کا سا لطف آتا ہے۔ نظم کی تہہ تک پہنچنے سے پہلے ہی قاری بھی ساعت سرشار میں گم ہو جاتا ہے۔ کبھی کہساروں، جھرنوں اور شگفتہ وادیوں کی وسعتوں تک پہنچ جاتا ہے۔ کبھی چمکتے آکاش کے نغمے الاپنے لگتا ہے۔ کبھی ''لالہ و گل'' کے رنگ و روپ میں کھو جاتا ہے اور کبھی ''حسین و نازک بدن''، ''روشن'' اور ''منور'' ساحلوں پر مصروف خرام نظر آتا ہے۔ غرض، حسین صبا تماشا گاہ عالم بن جاتی ہے اور قاری ایک مسحور و مبہوت تماشائی۔

نظم کو تعدد اور تکثیر سے پڑھنے کے بعد ہی صحیح حظ اٹھایا جا سکتا ہے اور یہی نظم کی خوبی ہے۔ پہلی بار اس نظم کا مفہوم جو ہمارے ذہن میں آتا ہے وہ اس سے مختلف ہے جس کا ابلاغ ذہن شاعر چاہتا ہے یا جو نظم کا اصل مفہوم ہے اور جہاں تک رسائی حاصل کرنے کے شوق تجسس کی بدولت ابہام سے پیدا شدہ گرہیں کھلنے لگتی ہیں۔ اس نظم کی سب سے بڑی خوبی اس کی حسی کیفیت ہے اور یہ حسی کیفیت ذات و کائنات دونوں جہتوں میں فروغ پذیر ہے۔ شاعر نے ''دیوار و در''، ''چھت''، ''فرش مرمریں'' اور ''در روزن'' کی جو علامات استعمال کی ہیں وہ محض تکنیک یا علامت نمائی کے لیے نہیں ہیں بلکہ یہ علامات زندگی، کائنات اور انسانی شخصیت کے ممکنات کے بارے میں قاری کو بصیرت اور عرفان عطا کرتی ہیں۔ یہ علامتیں زندگی سے نئے تعلقات اور تازہ ترین فکری و جذباتی رشتوں کی بنیادیں استوار کرتی ہیں۔

نظم کے آہنگ میں تیز موسیقی کی گرم روی ہے اور یہ ڈرامائی انداز سے شروع ہوتی ہے۔ ہاتھ کے پیلے پن میں توضیح و تعین ہے اور تحیّر زائی کی فضا بھی۔ تحیّر زائی کی یہ فضا آخر تک قائم ہے۔ نظم کی مختلف سطحوں پر ایک ہی منفرد احساس، یعنی اتصال اضداد قائم ہے جس سے نظم فہمی میں مدد ملتی ہے۔ ایک طرف صبا، جو زندگی کا استعارہ ہے اس کی گریز پائی، آزادانہ روی، مست خرامی، نغمہ سرائی اور عزلت گزینی ہے۔ دوسری طرف ہماری جانی پہچانی، مانوس دھرتی کی بو باس سے اس کی محبت، نیلے آکاش کی جگہ چھت کی آنچل سے پیار، سر بہ فلک سفید پوش پہاڑیوں اور آبشاروں کی طراوت سے دل کشا چھت کی آنچل کے نیچے حسین پیروں کو دھرتی کی مٹی سے رنگنے کی خواہش، چم چم کرتی ہوئی نیلے گگن کی تاروں بھری رات، مہکتے ہوئے خودرو پھولوں اور بحر ناپیدا کنار کی انجانی سمتوں میں پھیلے ہوئے ساحلوں سے ایک محدود و مخصوص دنیا کی طرف مراجعت علامت ہے ایک نئی زندگی اور زندگی کی طرف ایک نئے رویے کی، زندگی سہل ہو یا کڑی سراپا انعام اور خیر و برکت ہے۔ پہلے زندگی انجانی حدود تک جاگزیں تھی۔ تمدن کے انعامات سے دور فطرت کی وسیع و بسیط آغوش میں پھیلی ہوئی اس زندگی کی سادگی میں حسن اور بے رنگی میں رنگ تھا۔ اپنے سیاق و سباق کے بدلتے ہوئے اور مختلف پس منظر کے باوجود اس آزاد اور فطری زندگی کے بارے میں سوچ کر پیش نظر نظم کی خوب صورت تصویریں، کہسار، شگفتہ وادیاں، جھرنے اور چمکتے ہوئے نیلگوں آکاش بے ساختہ ورڈز ورتھ کی نظموں کی یاد دلاتی ہیں۔

حیات انسانی، غم ہو یا مسرّت دونوں میں اعتدال و توازن کا نام ہے۔ یہ توازن خوشی اور غم، دونوں کے صحیح عرفان سے حاصل ہوتا ہے۔ نئی زندگی اگر ایک طرف ہماہمی اور مسابقت و مقاربت کی زندگی ہے، جو تکان اور حرارت کا نام ہے تو دوسری طرف یہ نظم و ضبط کے مرادف ہے جو نئے علوم اور نئے تمدن کی دین ہے۔ اقدار کی شکست و ریخت کے باوجود نئے علوم اور نئے تمدن نے زمان و مکان کی وسعتوں کو ایک مقام پر سمیٹ کر زندگی کے مثبت پہلو جن سے بیش از بیش فائدہ اُٹھایا جا سکتا ہے، ان کی نشان دہی کا فریضہ انجام دیا ہے۔ مسکرانا نئی زندگی کے خیر مقدم کی علامت ہے، لیکن ''سرگوشیوں'' کے ابہام اور ''کسی سے

کچھ نہیں کہتی'' کی رمزیہ کیفیت دونوں نے نظم کے تحیّر کو آخر تک قائم رکھا ہے اور قاری پرانے من مانے اصولوں کی فرمانروائی اور اپنے اوپر عائد کردہ تازہ رسم وروایت کی پابندی کے بین بین تلاش ذات کے انکشاف میں مصروف نظر آتا ہے۔

ایک خوب صورت دوشیزہ اگر کوئی حسین لباس زیب تن کر لیتی ہے تو اور بھی خوب صورت نظر آنے لگتی ہے اور بالخصوص جب یہ لباس اس کی جامہ زیبی سے مطابقت رکھتا ہو۔ شاعر نے یہ دیدہ زیب لباس ''صبا'' پر نہیں چڑھایا ہے۔ بلکہ میں تو یہ کہوں گا کہ شاعر کو خبر بھی نہیں کہ یہ لباس ''صبا'' نے اپنے تن بدن پر کب چڑھایا ہے۔ ''صبا آزاد ہو یا محبوس'' تشبیہی، علاماتی اور استعاراتی زبان نے اسے ہر مقام پر سجا دیا ہے اور ''صبا'' کی اس سجاوٹ میں وہ غیر معمولی فطری پن ہے جیسے اس کے ہاتھ، تن، پاؤں، سر اور لب کو ایسے ہی لباس کی ضرورت تھی مثلاً لمس فرش مرمریں، ''شگفتہ وادیاں'' چمکتے نیلگوں آکاش اور منوّر ساحل وغیرہ۔ ''شبنم ادا''، ''تصویر پابستہ'' نہایت نادر اور فکر انگیز تراکیب ہیں، جن میں تحیّر زائی کی کیفیت کے ساتھ پرانی زندگی کی سادگی ورعنائی ہے اور نئی زندگی کی تازگی بھی۔

نظم کے چھوٹے بڑے مصرعے ایک دوسرے میں خوب صورتی کے ساتھ ضم ہو گئے ہیں اور نظم میں ایک ارتقائی شان ہے۔ مصرعے اپنے مفہوم ومعنی کے لحاظ سے بے جوڑ ہیں نہ ان کے درمیان کوئی کھانچہ نظر آتا ہے۔ پوری تصویر کو کہیں سے کوئی جھٹکا نہیں لگتا۔ چھوٹی نظموں میں یہ نظم اچھی فن کاری کا نمونہ ہے۔ اس نظم میں ایک بڑے موضوع کو کم سے کم لیکن برجستہ الفاظ میں بغیر کسی آورد (Effect) کے پیش کیا گیا ہے۔ اس نظم کی دوسری خوبی اس کا روشن ابہام ہے۔ ابہام کا مطلب یہ نہیں کہ ہر چیز قاری پر چھوڑ دی جائے۔ یہ نظم اپنی لطیف اشاریت اور خیال انگیزی سے ہمیں نیم روشن اور پُرخواب وادیوں سے گزارنے کے باوجود ایک سمت اور جہت کی نشان دہی کرتی ہے۔ یہ جہت مکانی سے زیادہ زمانی ہے اور اس کا رُخ سرکشی وتوانائی سے ترتیب وتہذیب کی نرمی ونزاکت کی طرف ہے۔

●●●

پوسٹ نہ ہونے والا ایک خط

مظہر امام

کئی مہینے ہوئے
ایک ماہنامے میں
تمہارے بچوں کی تصویر میں نے دیکھی تھی
بہت ہی بھولے، بہت ہی حسین بچے ہیں
بس ایک لمحے کو
ایسا خیال آیا تھا:
یہ بچے
کاش
مجھے
ماں
پکارتے ہوتے!

○

تجزیہ

اس نظم کے عنوان سے یہ مطلب برآمد ہوتا ہے کہ خط کسی وجہ سے پوسٹ ہونے سے رہ گیا یا پوسٹ کیا گیا جسے پوسٹ نہیں کیا جانا چاہیے تھا۔ اگر پوسٹ ہونے سے رہ گیا تو ہمارے مطالعہ میں کیوں کر آیا جب کہ عورت مرد سے زیادہ رازِ محبت افشا کرنے میں محتاط ہوتی ہے۔ جہاں تک پوسٹ کرنے کے لائق نہ ہونے کا سوال ہے اس نظم سے ایسا کوئی تاثر واشگاف نہیں ہوتا جسے ہم سوقیانہ (Vulgar) یا فحش (Obscene) کہیں، محبت کا برملا اظہار تو مرد کی طرف سے ہوتا ہے اور اگر یہ بے باک اور جسارت آمیز تحریر عورت کی طرف سے ہے تب بھی یہ شرم ناک فعل نہیں ہے۔ یہ عورت کے ذہن کی اضطراری کیفیت کے ساتھ جبرِ وقت کا علامیہ ہے، جب صنفِ نازک ماضی کی یادوں کو recapture کرتی ہے تو نظم کی پہلی ہی قرأت سے اس کے احساس میں گم شدہ تھرتھراہٹ اور حرارت کی زیریں لہر نظر آتی ہے۔

مظہر امام کی یہ نظم ''رشتہ گونگے سفر کا'' سے ماخوذ ہے جس کی اشاعت ۱۹۷۴ء میں ہوئی ہے، یعنی آج سے تقریباً ۳۸ سال قبل۔ اس وقت شاعر کی عمر چوالیس یا پینتالیس سال سے کچھ کم ہی رہی ہوگی۔ یہ عمر ہے جب شباب نقطۂ عروج پر ہوتا ہے اور انسان کی جمالیاتی حس نہایت قوی، متحرک اور تاب و توانائی سے مالا مال۔ اغلب گمان یہ ہے کہ

مرکزی کردار (عورت) وادیِ کشمیر کی کوئی گل پوش حسینہ ہے۔ سبب یہ ہے کہ شاعر کشمیر میں کئی سال تک برسرِ ملازمت رہا ہے۔ مسئلہ یہ ہے کہ پہل کس طرف سے ہوئی ہوگی۔ مگر امکان یہ ہے کہ پہل حسینہ کی طرف سے ہوئی ہو۔ راقم الحروف کی شاعر سے اوّلین ملاقات ۵۵-۱۹۵۴ء میں خلیل الرحمٰن اعظمی کی ایک ادبی نشست میں ہوئی تھی۔ دمکتے ہوئے رُخسار دراز قد، چمکتی ہوئی پیشانی، غرض سراپا جمال۔ اس لیے بقول شاعر یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ:

عشق اوّل در دلِ معشوق پیدا می شود
تا نہ سوزد شمع کے پروانہ شیدا می شود

''کئی مہینے ہوئے''۔ ''سال'' کا ذکر نہیں ہے، یعنی ایک سال سے کم عرصے کی بات ہے، کسی رسالے میں حسینہ نے عاشق/محبوب کی تصویر دیکھی۔ تصویر تو شاعر کے بچوں کی تھی مگر خود شاعر کی تصویر اس میں Implied ہے۔ ''شاعر کی تصویر'' کہتے ہوئے غالباً حسینہ کو حجاب آتا ہے۔ شاعر تو ایک نام ور شخصیت ہے، اس کی تصویر کے بغیر بچوں کی تصویر چھپنا ناقابلِ تصور ہے۔ ''بچے بھولے بھالے اور حسین ہیں'' یہ تو ایک genetic کوالٹی ہے یا بلاشبہ Biological۔ بہ فرضِ محال اگر باپ کی تصویر شائع نہیں بھی ہوگی تو ان بچوں میں عورت کو ان بچوں کے باپ کے خدوخال، ناک نقشہ اور پُرکشش شخصیت کا جمال نظر آتا ہے اور ماضی کی طرف مراجعت کرتے ہوئے وہ کشش و پیچ اور احساسِ ہزیمت میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ کاش میری شادی شاعر سے ہوئی ہوتی، کاش میں شاعر کے آغوش کو سجاتی یا شاعر میری آغوش کو سجاتا۔ کاش اس کے لب ہائے گلگلوں شاعر کے رُخسار پر ہوتے یا شاعر کے لب ہائے تشنہ حسینہ کے رُخسار پر۔ ''بہت ہی بھولے بھالے، بہت ہی حسین بچے'' اس میں ایک رومانی الم انگیزی بھی مستور ہے۔ بہ ظاہر یہ لگتا ہے کہ بچوں کی تصویر دیکھ کر حسینہ خوش ہو رہی ہے مگر باریکی سے پڑھیے تو حسینہ کی اس تصویر میں دبی دبی سی حزنیہ کیفیت (Subdued melancholy) کا رنگ صاف نمایاں ہے۔ اس مصرع سے پاکیزہ محبت کا تصور بھی اُبھرتا ہے کہ وصل کی شادکامی سے دونوں کردار محروم ہیں۔ اس سے شکستِ آرزو کا

پتہ تو چلتا ہے مگر کہیں بھی بے وفائی فریب محبت یا وعدہ شکنی کی ہلکی سی رمق بھی نظر نہیں آتی۔
البتہ مصرع کی اندرونی ساخت ایک خفیف کرب، خلش اور کسک کی مظہر ہے۔
۔ بابر بہ عیش کوش کہ عالم دوبارہ نیست۔ شاعر اس عیش کوشی سے محروم رہا۔
Twelfth Night کی چند سطریں بے ساختہ یاد آرہی ہیں، جس کا مطلب ہے کہ ''کل''
کس نے دیکھا ہے۔ خدا جانے زندگی کل کون سا رُخ اختیار کرے۔ مقدم ہے ''آج'' کا
لمحاتی عیش!

What is love? It's not hereafter

Present mirth has present laughter:

What is to come is still unsure.

کم و بیش اس خیال کا اظہار رجائی نقطۂ نظر کے شاعر براؤننگ کی نظم Last Ride
Together میں پیش کیا گیا ہے، یعنی فردا طرب ناک ہوسکتا ہے اور اندوہ ناک بھی۔ اس
لیے موجود سے بھرپور متمتع ہونا انتظارِ فردا سے کہیں زیادہ بیش قیمت اور قرین عقل ہے:

Had I said that, had I done this,

Might she have loved me? Just as well

She might have hated, who can tell

Where had I been now, if the worst befell?

And here we are riding, she and I

بس ایک لمحے کو

ایسا خیال آیا تھا!

یہاں حسینہ کے ردِ عمل کا ایک دوسرا پہلو نظر آتا ہے، یعنی جذبات کی بے اختیاری اور شدت
شوق میں کمی۔ ''بس ایک لمحہ'' کیا ہے، جیسے کوئی سرسری موجِ خیال، اچانک کوئی رومانی یاد یا
کوئی غیر دیرپا خوش گوار بادِ نسیم کا جھونکا۔ یہ دونوں مصرعے محبت کی حشر سامانی کا جواز نہیں
ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ حسینہ اب اور کسی مرد کے بستر کی زینت ہے۔ حقیقت بھی یہی ہے کہ کسی

اور سے رشتہ ازدواج میں منسلک ہونے کے بعد عورت کی گھریلو ذمہ داریاں اس عشق و محبت کو قائم رکھنے میں سدِ راہ ہو جاتی ہیں۔ بقول فراق:

کچھ آدمی کو ہیں مجبوریاں بھی دنیا میں
ارے وہ دردِ محبت سہی تو کیا مر جائیں

دونوں کرداروں نے الگ الگ اپنے نئے رشتوں سے مفاہمت کر لی ہے۔

"یہ بچے کاش مجھے ماں پکارتے ہوتے"۔ اس کا ایک مفہوم تو یہ ہے کہ حسینہ کو سچی خوشی ہوتی اگر وہ اپنے محبوب سے جسمانی طور سے قریب ہوتی۔ دوسرے "بچوں کی ماں" ہونے کی خواہش اس امر کی غماز ہے کہ حسینہ اب تک اولاد سے محروم ہے کیوں کہ اولاد ہونے کے بعد عاشق یا معشوق تو درکنار شوہر سے بھی عورت کی محبت کم و بیش بچوں میں منتقل ہو جاتی ہے۔

محبت میں جبرِ وقت کا اظہار تو بیش تر نظموں میں ہوا ہے مگر زیرِ مطالعہ نظم کی خصوصیت یہ ہے کہ اصل کردار کے سینے میں اپنے محبوب کی یاد آج بھی تر و تازہ ہے۔ شادی شدہ زندگی بھی اسے بھلا نہ سکی۔

مظہر امام کی یہ نظم اس قدر سادہ ہے جیسے معمولی چادر میں لپٹی ہوئی ایک خوب صورت دوشیزہ۔ اس نظم میں کوئی آرائشی نظام نہیں ہے۔ نظم کا انداز یا اسلوب تو نثری ہے تاہم خشک یا سپاٹ نہ ہونے کی وجہ سے قاری لطف اندوز ہوتا ہے۔ بالکل بول چال کی زبان میں سچے تجربہ پر مبنی یہ عشقیہ نظم دل کو چھوتی ہے۔ راقم الحروف کا درج ذیل شعر اس مختصر سی نظم کے پورے تانے بانے کا نچوڑ ہو سکتا ہے:

بہانے لاکھ دلِ حیلہ جُو نے ڈھونڈ لیے
ترے بغیر مگر زندگی نہ راس آئی

●●●

مستقبل کا خوف

جمال اویسی

مسلسل گھومتا ہے چاک نورانی
اندھیرا اُس کے چاروں سمت کتنا بیکراں ہے
جو ہالہ پھیلنے پاتا نہیں نورازل کا ہے
چھنک کر آتشیں ذرات پھلجھڑیاں ہی لگتے ہیں
اندھیرا منتظر رہتا ہے ہردم چاک نورانی
فلک جیسے سمندر پیتا ہے
فلک ظلمت کا مامن جس کے مرکز میں
کوئی شیطان خوابیدہ
بڑھا کر ہاتھ اپنا ساری شمعوں کو بجھا دے گا
اندھیرا مستقل ہو جائے گا
ذرّوں کی بیتابی
نظر کو خیرہ کرنے خواب میں آئے گی
میرے خواب بے مایہ
کسی پیغام سے خالی!

○

تجزیہ

نظموں کے سلسلے۔ جس میں اردو کے چند بڑے اور اہم شعرا کی نظموں کے تجزیے شامل ہیں جمال اُویسی جیسے نئے اور جدید تر شاعر کی نظم کو شامل کرنے کا کوئی جواز نہیں بنتا تھا، ہاں اگر ان کی نظموں کی معنیاتی فضا نے مجھے متاثر نہ کیا ہوتا۔ یہ نظم ان کے شعری مجموعہ ''نظم نظم'' سے ماخوذ ہے۔ اس میں ۱۹۷۸ء سے ۲۰۰۲ء تک کی نظموں کا انتخاب ہے۔ یہ مجموعہ پروفیسر شمیم حنفی کے لکھے ہوئے مختصر ترین دیباچہ کی وجہ سے بھی مشہور ہوا۔

ان کی نظموں کے مجموعے ''نظم نظم'' کو پڑھنے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ شاید انھوں نے اردو شاعروں (نظم نگاروں) کے مقابلہ میں کہیں زیادہ انگریزی شاعری کا اثر قبول کیا ہے۔

نظم اپنی تعمیر کے اعتبار سے انوکھی ہے۔ موضوع کے اعتبار سے بھی منفرد ہے۔ ۱۴ مصرعوں پر مشتمل اس نظم میں اجمال اور اختصار کے علاوہ انہماک بھی حد درجہ ہے۔ شاعر کا تجربہ علمی و کسبی کے علاوہ بصری، تخئیلی اور ماورائی بھی ہے۔ شاعر کی آنکھ ایک نقطہ پر منجمد یا مرکوز ہے۔ شاعر اپنی تمام نظموں میں ایک ہی طرح سے دیکھنے کا عادی معلوم ہوتا ہے۔ کیوں کہ اس کے یہاں ایک فکر بڑی قوت مند ہے اور پوری شاعری میں سرایت کی ہوئی ہے۔ وہ اندھیرے کو مستقل سمجھتا ہے اور اندھیرا محض اندھیرا نہیں ہے۔ شاعر اسے ایک Cosmic phenomenon سمجھتا ہے۔ وہ ایک Universal order کے ماتحت کائنات کی ہر شے کو

سمجھتا اور محسوس کرتا ہے۔ اس لیے شاعر کے یہاں رات محض رات نہیں۔ یہ کئی زمانوں پر مبسوط حیات کا رزمیہ ہے۔ رات سے فرار کسی طور ممکن نہیں، کیوں کہ نورانی چاک (Galaxies) پھلجھڑیوں سے زیادہ اہم نہیں۔ اندھیرا بے حد گھنا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ربانی حکم کے مطابق Big bang ہوا۔ قرآن میں اللہ نے کہا ہے کہ پہلے یہ دنیا عالم رتق (in a state of oblivion) میں تھی اس نے اس کا فتق (in a state of rupture) کیا۔ اس کے حکم سے یہ پھٹ گئی اور کئی طبق آسمان بنے اور کہکشائیں کئی طبق آسمانوں میں پھیل گئیں لیکن کائنات کے بننے اور پھیلنے کے ساتھ ہی اس کے غائب ہونے اور سمٹنے کی کہانی بھی اسی دم شروع ہوگئی۔ Black hole آج کی دریافت ہے، لیکن اللہ نے بلیک ہول کی تشکیل شاید اس لیے کی ہے کہ ایک دن یہ کائنات دوبارہ معدوم ہو جائے گی پھر اس کے بعد یہ Big bang سے دوچار ہوگی یا نہیں یہ صرف آخرت پر یقین رکھنے والوں پر منحصر ہے۔

جمال اویسی نے نظم میں سیدھے طور پر ایک اندیشہ کا اظہار کیا ہے۔ یہ نظم سائنسی اپروچ کی حامل ہے۔ انھوں نے اپنے خوابوں کو بے مایہ بتایا ہے جو کسی بھی پیغام سے مبرّا ہیں۔ شیطان کا فلک کے دامن میں پوشیدہ ہونا بلیک ہول کی طرف اشارہ معلوم ہوتا ہے۔ نورانی چاک کو ہردم اندھیرے کا پیتے رہنا نظام جبر وقدر کا استعارہ معلوم ہوتا ہے۔ کل ملا کر یہ نظم وسوسوں سے بھری ہے، لیکن ایک ہوش مند انسان جمال اویسی کے ان وسوسوں کو بیکار اور بے سبب نہیں ٹھہرا سکتا۔ مشکل یہ بھی ہے کہ محض ایک نظم کے وسیلے سے جمال اویسی کی مرکزی فکر کو نہیں سمجھایا جا سکتا لیکن جیسا کہ راقم الحروف نے ابھی کہا ہے کہ جمال اویسی کے یہاں ایک فکر بڑی قوت مند ہے اور وہ اس فکر کے فنی اظہار میں بڑے جرأت مند ثابت ہوئے ہیں۔ ان کی ایک اور نظم کچھ اس طرح ہے جو بے حد مختصر ہے اور اس کی مدد سے ''مستقبل کا خوف'' کو سمجھنے میں مدد مل سکتی ہے:

''طویل رات کا ایک پڑاؤ''

یہاں اس جگہ
رات کا سرد پہرا ہے

کوسوں تلک کوئی بستی نہیں ہے

اٹھو اے مسافر!

یہاں وقت بھی اپنے احساس سے

ماورا ہو گیا ہے!

اس مختصر ترین نظم میں رات کا سرد پہرا گہری معنویت رکھتا ہے۔ نظم کے تار و پود میں وہی بنیادی فکر شامل ہے جو ''مستقبل کا خوف'' میں ہمیں نظر آتی ہے۔ کوسوں تلک کی بستی کا نہ ہونا اور وقت کا اپنے احساس سے ماورا ہونا دراصل بے انت خلاؤں میں پہنچ کر گہری کثیف سیاہی اور سرد ماحول کا تجربہ اور مشاہدہ کرنا ہے جسے Astronauts نے اکثر بیان بھی کیا ہے۔ دراصل شاعر سائنسی تجربوں کی روشنی میں کائنات کی بناوٹ اور کنہہ تک پہنچنا چاہتا ہے۔ اس سلسلے میں قرآن سے بھی مدد ملتی ہے لیکن شاعر کی فکر کی انفرادیت اس بات میں ہے کہ وہ اندھیرے کو مستقل شے مانتا ہے اور دوبارہ کسی حسین کائنات کی تشکیل میں شبہ رکھتا ہے۔ اس شبہ میں اس کی علمی سوچ شامل ہے اور اس سوچ کے مطابق وہ نظام شمسی کے بنائے ہوئے دن اور رات کے چکر سے آزاد ہو کر خلاؤں کے پھیلے ہوئے بے انت سلسلوں میں جا اٹکتا ہے اور شاعر کو وہاں زمینی زندگی اور نظام شمسی کی گرماہٹ کے برعکس رات کا بے حد سرد پہرا دکھائی دیتا ہے۔ اس سرد رات کے پھیلے ہوئے بے انت سلسلے میں اسے نورانی چاک پھلجھڑیوں کی مانند بکھرتے نظر آتے ہیں۔ اس اعتبار سے تو کہا بھی جا سکتا ہے کہ اندھیرا ایک کائناتی حقیقت ہے۔ شاید اس سے مفر ممکن نہیں۔ حال کے زمانوں میں آئنسٹائن سے لے کر اسٹیفن ہاکنگ (Staphen Hawking) تک سائنس دانوں نے کائنات کی جس بناوٹ کا ذکر کیا ہے وہ بے حد پیچیدہ ہے۔ ڈارک انرجی، ڈارک میٹر اور بلیک ہول سے بھری اس کائنات میں اندھیرے اور اُجالے کا تصادم بھی ہے اور اندھیرے کو اُجالے پر سبقت حاصل ہے۔

چنانچہ جمال اویسی کی نظم ''مستقبل کا خوف'' زمین پر انسانی زندگی کی حفاظت کے وسوسے سے زیادہ کائناتی اسٹرکچر پر غور کرنے کو مجبور کرتی ہے، لیکن اگر اندھیرا مستقل

ہو جائے گا تو زمین پر بھی زندگی ممکن نہیں ہوگی۔ یہ بات جمال اویسی نے ایک اور مختصر ترین نظموں میں بیان کی ہے:

بیکرانی میں غرق ہوتے ہوئے
تو کہاں جارہا ہے اے خورشید
ساتھ اپنے زمیں بھی لے چل
بچ رہے آدمی کا مستقبل (زمین کے لیے ایک نظم)

یہ چار سطری نظم بھی اندھیرے کے خوف پر مبنی ہے۔ تو کہا جا سکتا ہے کہ جمال اویسی فکر مند ہیں اس بات سے کہ کبھی بھی اور کسی وقت بھی اندھیرے کا حملہ ہو سکتا ہے اور کائنات دوبارہ عالم رتق میں پہنچ سکتی ہے۔ میرے خیال میں جمال اویسی کی نظم اردو نظم نگاری کی پوری تاریخ میں موضوع اور فکر کے اعتبار سے منفرد ہے۔ اسلوب اور نظم کی ہیئت بنانے میں جمال اویسی پختہ کار نظر آتے ہیں اور بقول پروفیسر شمیم حنفی:

"تخلیقیت کے سلسلے کو کہاں ختم جانا چاہیے اور شاعرانہ بیان کیوں کر سمیٹا جائے اس رمز سے بے خبری اچھے بھلے پختہ کار نظم گویوں کو بھی خراب کر دیتی ہے۔ جمال اویسی اس نازک جدلیاتی توازن کو ہمیشہ قائم رکھتے ہیں جو لسانی اظہار اور لسانی کفایت یا کبھی اور اَن کہی کے شعور سے پیدا ہوتا ہے۔"

نظم کا موضوع ذہن کو کھینچتا ہے اور غالبؔ کا شعر یاد آتا ہے:

نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

●●●

غزل

خواجہ میر درد

ارض و سما کہاں تری وسعت کو پا سکے
میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے

وحدت میں تیری حرف دوئی کا نہ آ سکے
آئینہ کیا مجال تجھے منھ دکھا سکے

میں وہ فتادہ ہوں کہ بغیر از فنا مجھے
نقشِ قدم کی طرح نہ کوئی اٹھا سکے

قاصد نہیں یہ کام ترا اپنی راہ لے
اس کا پیام دل کے سوا کون لا سکے

غافل خدا کی یاد پہ موت بھول زینہار
اپنے تئیں بھلا دے اگر تو بھلا سکے

یارب یہ کیا طلسم ہے ادراک وفہم یاں
دوڑے ہزار آپ سے باہر نہ جا سکے

گو بحث کرکے بات بٹھائی پہ کیا حصول
دل سے اٹھا خلاف اگر تو اٹھا سکے

اخفائے رازِ عشق نہ ہو آب اشک سے
یہ آگ وہ نہیں جسے پانی بجھا سکے

مستِ شرابِ عشق وہ بے خود ہے جس کو حشر
اے درد چاہے لائے بخود پھر نہ لا سکے

تجزیہ

خواجہ میر درد (۱۱۳۳ھ۔۱۱۹۹ھ) مرزا مظہر جانِ جاناں کی طرح اردو کے صوفی شاعر ہیں۔ ولی، سراج، میر، غالب اور آتش کی اردو شاعری میں صوفیانہ اشعار کی گونج سنائی دیتی ہے۔ میر اور ان سے زیادہ غالب کی شاعری میں وحدت الوجود کی جانب بیّن میلان نظر آتا ہے مگر تصوف ان میں سے کسی کی شاعری کے تار و پود کا حاوی یا غالب عنصر نہیں۔ خواجہ میر درد ایک عالم باعمل، مردِ حق آگاہ اور عارف باللہ صوفی تھے۔ تصوف نام ہے مذہب میں عشق کی سی کیفیت پیدا کر دینے کا، چنانچہ خواجہ میر درد نہ صرف عقائد میں بلکہ معمولاتِ زندگی کے لحاظ سے بھی عشقِ حقیقی کے پیغامبر اور سرِ معرفت کے کلید بردار تھے۔ نتیجتاً خواجہ میر درد کی شاعری بعض عارضی محسوسات ولمحات کی شاعری نہیں بلکہ ان کا اردو اور فارسی کلام ان کے لیے باطنی خصائص و ممیزات میں رچا ہوا وہ مربوط و منضبط اور بھرپور صوفیانہ نظامِ کار ہے جو شعری تخلیقات میں جلوہ گر ہے۔

نو اشعار پر مشتمل مذکورہ بالا غزل درد کی نمائندہ غزلوں میں سے ہے۔ اس غزل کا مرکزی تصور عشق و عرفانِ الٰہی ہے۔ ذاتِ باری تعالیٰ جو ظرف، جہت اور زمان سے آزاد ہے اس کی شناخت کے لیے کمال جذبۂ عبدیت ہی اصل عرفان ہے۔ اقبال کا یہ مصرع کہ ''مقامِ بندگی دے کر نہ لوں شانِ خداوندی'' اسی عرفان و آگہی کی تلاش کا نقطۂ عروج ہے

اور اکابرین صوفیا کے نقطۂ نظر سے عشق ہی آفرینش کائنات کا سبب اور عشق ہی جہان کے ذرّے ذرّے میں جاری وساری ہے۔ خواجہ میر درد ''دردِ دل'' میں لکھتے ہیں:

''غرض کہ تمام مراتب این وآں، زمین وآسمان از جوشِ ہمان عشقِ مطلق معمورست ومحفلِ جملہ جہاں وجہاں نیاں روشن از ہماں یک نور۔''

اس غزل میں عشق وعرفانِ باری تعالیٰ کی صوفیانہ اساس عبد ومعبود کے رشتے کی نشان دہی اور زاہد وعارف کے فرقِ مراتب کے تعین پر ہے۔ درد نے ان جملہ امکانات وتعینات کی عقدہ کشائی کے لیے بعض صوفیانہ مصطلحات وعلامات سے مدد لی ہے۔ مثلاً 'دل'، 'وحدت'، 'دوئی'، 'آئینہ'، 'فنا'، 'عشق' اور 'آگ' وغیرہ۔ ان ساری علامات ومصطلحات میں دل کو مرکزی حیثیت حاصل ہے کیوں کہ دل ہی مظہرِ شانِ خداوندی اور جلوہ گاہِ عظمت کبریا ہے۔

مطلع، غزل کا نقطۂ آغاز ہے اور نقطۂ انجام بھی۔ شاعر کے احساسات اور فکر وتخیل کی ساری جولانیاں مطلع ہی میں اپنی ایک خفیف سی جھلک دکھا جاتی ہیں اور ایک ذہین قاری کے لیے یہ جاننا سہل ہو جاتا ہے کہ غزل کس ڈھرے پر جا رہی ہے۔ مطلع غزل کے رنگ وآہنگ اور اس کے مزاج کی غمازی کرتا ہے اور اس لحاظ سے مطلع غزل کا معیار بھی ہے۔ درد کی غزلوں کے زیادہ تر مطلعوں کی اُٹھان نہایت پُرزور اور تابناک ہوتی ہے اور پھر مطلع تک اس صوفِ دل کش میں کہیں ٹاٹ کا پیوند نظر نہیں آتا۔ یہی صورت اس غزل کے مطلع کی بھی ہے جہاں جذبے کی فراوانی تامل وتعمق سے ہم آہنگ ہے۔ لفظوں کی ترتیب وتہذیب درد کی اپنی انفرادی شاعرانہ قوتِ انتخاب کی رہینِ منت ہے اور فکر میں گھلاوٹ اس لیے ہے کہ درد ایک صاحبِ حال صوفی ہیں۔

دل اللہ تعالیٰ کی بے کراں اور لامتناہی عظمتوں کا آئینہ ہے۔ اہلِ سلوک اس آئینے کو تقویٰ اور تزکیۂ نفس سے مصفّٰی اور مجلّٰی رکھتے ہیں۔ دل جتنا ہی تجرید وتفرید سے قریب ہوگا، نسک وتعبد اختیار کرے گا اور دنیاوی زخارف سے جس قدر بے نیاز رہے گا اسی قدر انوارِ خداوندی کا حامل ہوگا۔ اسلام نے انسان کو دنیاوی حرص وآز کی دل کشی کو بے نیازی کے ساتھ ٹھکرانے کے آداب سکھائے اور خدا کی محبت کو سب پر تفوق عطا کیا، چنانچہ انسان جتنا ہی

مجاہدۂ باطن اور مشاہدۂ حق کی جانب مائل ہوگا وہ پست انسانی صفات سے بلند تر ہوکر ملکوتی خصائل میں منتقل ہوتا جائے گا اور اس کا قلب مورِدِ رحمت الٰہی ہوگا۔ کائنات کا ذرہ ذرہ اللہ تعالیٰ کی ذات وصفات کا مظہر ہے۔ ہر شے میں اسی کا جلوہ ہے۔ یہ سارے مظاہر اسی ذات واحد ولاشریک کے آئینے ہیں۔ انسان کا دل ان آئینوں میں سب سے زیادہ برگزیدہ اور سب سے ارفع واعلیٰ ہے اور شانِ کبریائی بہ تمام وکمال ظہور اللہ آئینہ خانے میں متجلی ہے۔ چنانچہ اس شعر میں اشارا اس حدیث قدسی کی طرف ہے جہاں خدا فرماتا ہے کہ ''میں نہ زمین میں سما سکتا ہوں نہ آسمان میں، ہاں سما سکتا ہوں تو انسان کے دل میں۔'' غرض خدائے واحد کی بے کراں اور لامتناہی ذات کی سمائی کے لیے تمام ارض وسما ناکافی ہیں۔ قلب مومن ہی اس کا اصل محلِ ظہور ہے، شرط یہ ہے کہ:

اے درد کر تک آئینۂ دل کو صاف تو   پھر ہر طرف نظارۂ حسن وجمال کر

دوسرا شعر، پہلے سے منسلک ہے اور اس نکتہ کی جانب اشارہ کرتا ہے کہ جس ذات لامتناہی کا محل ظہور قلب مومن ہے، اس کی نوعیت کیا ہے۔ اس نوعیت کو سمجھنے کے لیے درد کے فلسفۂ طریق محمدی کا جاننا ضروری ہے جو توحید شہودی سے زیادہ قریب ہے، لیکن وہ فلسفہ وحدت الوجود ہو یا وحدت الشہود یا درد کا اپنا مسلک ان سب کا مقصد ہے دل سے ماسوا اللہ کو مٹا دینا۔ خدا ہی صوفی کا محبوب ومعبود اور مسجود ومشہود ہے۔ صدق وخلوص عبدیت کا تقاضا یہ ہے کہ معبود حقیقی کے تصور میں دوئی یا غیریت کی ہلکی سی بو بھی شامل نہ ہو۔ وجودی تصوف میں ساری کائنات صفاتِ خداوندی کا ظہور ہے۔ صفت عین ذات ہے، اس لیے کائنات اور ذات میں حقیقی ربط ہے۔ کائنات کا اپنا وجود غیر حقیقی اور وہمی ہے۔ وجود صرف خدا کا ہے۔ اس لیے کائنات بھی خدا ہے، نظریہ توحید شہودی یہ ہے کہ موجود حقیقی صرف ذات باری تعالیٰ ہے مگر یہ کائنات بھی موجود ہے۔ صوفی جب سلوک کی راہیں طے کرتا ہوا گامزن ہوتا ہے تو جتنا ہی قرب حق اسے حاصل ہوتا ہے یہ کائنات اسی اعتبار سے اسے معدوم ہوتی نظر آتی ہے اور وحدت کا عالم نظر آتا ہے مگر یہ کائنات خدا ہے نہ کائنات کے مظاہر۔ کائنات کے سارے مظاہر اس بزرگ وبرتر خدائے ذوالجلال وذوالاکرام کی عظمت اور کبریائی کی

نشانیاں ہیں، خدا نہیں ہیں۔ خدا کی ذات وصفات میں کوئی سہیم وشریک نہیں۔ ''حرف دوئی کا نہ آسکے۔'' پُر زور تاکید ہے کہ خدا کی ذات، صفات یا اس کی الوہیت وربوبیت میں کسی ماسوا کے ادنیٰ سے تصور کا بھی شامل ہونا ذات وحدہٗ لاشریک پر حرف گیری کرنے کے مترادف ہے اور شرکِ جلی ہے۔ دوسرے مصرعے میں ''آئینہ'' بہ طور استعارہ استعمال کیا گیا ہے یعنی یہ عالم جو حسنِ مطلق کا آئینہ ہے اور جس میں اس کا عکس نمایاں ہے، وہ محض عکس ہے، اصل نہیں۔ ''وحدت'' سے مراد ہے حسنِ مطلق اور ''آئینہ'' سے مراد ہیں مظاہرِ حسن مطلق جن کی کثرت زائیاں حسن مطلق کا پرتوِ جمیل ہیں۔

تیسرے شعر میں ''فتادہ'' اور ''نقشِ قدم'' معبود کے سامنے عبد اور مطلوب حقیقی کے سامنے طالب وسالک کی کم مائیگی اور بے بضاعتی کے احساسِ فراواں کی علامت ہیں۔ سالکوں کی اصطلاح میں فنا کا مطلب ہستی کا ختم ہو جانا نہیں بلکہ فنا فی اللہ ہو کر فنائے تام اور بقائے دوام حاصل کرنا ہے۔ فنا یہ ہے کہ طالب پر محویت واستغراق کا وہ عالم طاری ہو کہ بجز خدا اسے کچھ نظر نہ آئے۔ اللہ کے سوا ہر چیز کا شعور معدوم ہو جائے بلکہ کمالِ فنا یہ ہے کہ اس فنا کا احساس بھی جاتا رہے۔ فنا کا یہی عرفان شاعر کو سراپا ''سوز و ساز و آرزو'' بناتا ہے۔

چوتھے شعر میں ''قاصد'' ایک روایتی علامت ہے۔ عبد و معبود کے رشتے کے استحکام کے لیے قاصد چہ ضرور۔ اصل قاصد قرآن حکیم ہے اور رسول کریمؐ کی تعلیم ورنہ ع کیوں خالق ومخلوق میں حائل رہیں پردے۔ وہ بندہ جو اپنے محبوب حقیقی پر جان نثار کرنے کے لیے تیار رہتا ہے، محبوب حقیقی خود اس بندے کو اپنا محبوب بنا لیتا ہے۔ اس لطفِ ربانی کے حصول کے لیے کسی ثالث کی ضرورت نہیں۔ جب بندہ اپنے محبوب حقیقی سے بے پناہ محبت کرتا ہے تو بقول مولانا رومؒ گفتۂ اُو گفتۂ اللہ شود۔ اس کے سارے احساسات وخیالات الہام ربانی اور القائے ایزدی معلوم ہونے لگتے ہیں۔ چنانچہ سالک کا دل ہی اصل قاصد یا پیامبر ہے۔ اس نکتہ کی وضاحت کے لیے فانیؔ کا یہ شعر بے محل نہ ہوگا:

تو ہے جب پیام اس کا پھر پیام کیا تیرا
تو ہے جب صدا اس کی آپ بے صدا ہو جا

پانچویں شعر میں ''غافل'' سے مراد ہے ظاہر پرست ملا یا زاہد۔ اردو اور فارسی شاعری میں ایسے اشعار کی بہتات ہے جہاں زاہد دلق پوش اور شیخ تسبیح فروش پر بڑی پھبتیاں کسی گئی ہیں اور ان کا مذاق اڑایا گیا ہے۔ دراصل یہ طنزیہ اشعار ان شیوخ اور نام نہاد صوفیوں کی اصلاح کے لیے ہیں۔ سجدے تو وہ ہیں جن سے عبادت میں کیفیت وانبساط کی فضا طاری ہو۔ عبادت عشق سے عبارت ہے اور وہ عشق جس کی تلقین ایک جگہ حضرت رابعہ بصری نے کی ہے: ''یا اللہ اگر میری عبادت نارِ دوزخ سے بچنے کے لیے ہو یا جنت کے لالچ میں تو مجھے بھی جہنم کا لقمہ بنا دے اور اگر تیری محبت اور ترے عشق میں ہے تو اسے قبول فرما۔'' خود قرآن حکیم میں آیا ہے: والذین آمنوا اشد حُبًا للہ۔ ایمان والے اللہ سے بہت زیادہ محبت رکھتے ہیں یعنی خدا کی عبادت صرف خدا کے لیے کرتے ہیں کسی اجر کے لیے نہیں۔ ''مت بھول زِ۔نہار'' کا مطلب ہے کہ ظاہری سجدوں پر گھمنڈ یا غرہ نہ کر، اصل چیز کیفیتِ قلب ہے۔ ظاہر پرست صوفی پر، جس کی عبادت خالی از کیفیت روحانی ہے، حافظ نے کس بلیغ انداز سے طنز کیا ہے:

سرِّ خدا کہ عارف سالک بہ کس نگفت

در حیرتم کہ بادہ فروش از کجا شنید

چھٹا اور ساتواں شعر قطعہ بند ہے جہاں عقل کا ذکر ہے۔ درد کے نزدیک عقل ''بے حقیقت'' ہے جو ''قیدِ خودی'' سے باہر نہ آسکی۔ عقل بے دست و پا اور مجبور ہے، عشق سارے رازہائے سربستہ کا واقف کار ہے۔ چوں کہ اہلِ اللہ قربِ خداوندی سے مشرف ہوتے ہیں اس لیے حق تعالیٰ ان کے قلوب کو اپنے عطایا اور انوار و برکات سے بھر دیتا ہے۔ عقل اسیرِ تعینات ہے اور عشق گرہ کشائے لامکاں۔ عقل اہلِ اللہ اور اہلِ ایمان کو جھٹلانے، ان سے تنازع کرنے اور بحث و مباحثہ کرنے تک محدود ہے۔ عشق مجموعۂ ہوش و مستی ہے۔ بے کراں ارض وسما عشق کے دستِ تصرّف میں ہیں اور ان کو طے کرنے کے لیے عشق کی ایک جست کافی ہے۔ عقل سراپا حیران و مجبور منزل سے دور بھٹکتی رہتی ہے۔ عشق کا جہاں پہلا قدم ہوتا ہے، عقل کی وہ آخری منزل ہوتی ہے۔ عمر خیام کی اس رباعی سے ان اشعار کی مزید شاعرانہ توضیح ہو جائے گی:

تا بود دلم ز عشق محروم نہ شد — کم بود ز اسرار کہ مفہوم نہ شد
اکنوں کہ ہمی بنگرم از روئے خرد — معلومم شد کہ ہیچ معلوم نہ شد

آٹھواں شعر، عشق کی ساری کامرانیوں اور ساری فتوحات کے باوجود سالک کی فراق زدہ اندوہ ناک زندگی کا مظہر ہے۔ سالک مشاہدۂ جمالِ خداوندی کے لیے زسرتاپا چشم آرزو ہے اور مشاہدۂ جمالِ خداوندی کی منزل ہے، جس کی طلب میں عاشق سالک زسرتاپا آتش شوق بن کے رہ گیا ہے۔ بقول فانؔی:

ترا جمال ہے، تیرا خیال ہے، تو ہے
مجھے یہ فرصت کاوش کہاں کہ "میں کیا ہوں"

آٹھویں شعر میں جس کیفیت کی طرف اشارہ کیا گیا ہے مقطع کا شعر اس کیفیتِ عشق کا منتہائے کمال ہے۔ درد بہ ہمہ سرشاری و بے خودی بہ اعتبار مسلک ارباب صحو میں سے ہیں۔ ایسا صوفی باصفا خواہ جذب ہی کے عالم میں کیوں نہ ہو اس کی زبان سے کوئی غیر شائستہ کلمہ نہیں نکل سکتا۔ "بے خود" اور "بہ خود" میں صنعتِ تضاد ہے۔ اس تضاد کے اظہار میں غیر معمولی ضبط اور ٹھہراؤ ہے۔ حشر میں انسان ہوش میں لایا جاتا ہے اور جمالِ خداوندی فیض گستر ہو کر تشنگی عشاق کو سیراب کرتا ہے۔ بایں ہمہ نشۂ عشقِ حقیقی وہ کیفیت ہے جس کے سامنے تقاضائے حشر بھی بے معنی و بے کیف ہے۔ کیفیت کی یہ منزل محبت کی معراج ہے۔

دلِ عارف کی طرح کلامِ عارف بھی پاکیزہ و منزہ ہوتا ہے۔ یہ غزل بھی صاف، شستہ و پاکیزہ ہے۔ ربط و یابس سے معرّا اور حشو و زوائد سے پاک۔ صرف یہی نہیں کہ درد نے اردو غزل کو فارسی کی صوفیانہ شاعری کی لے سے ملا دیا بلکہ غزل کو لفظی گورکھ دھندوں، ایہام پرستی اور رعایت لفظی سے آزاد کر کے سادگی اور شیرینی سے لبریز کر دیا۔ میر حسنؔ نے درد کے دیوان کو "مثلِ کلام حافظ سراپا انتخاب" بتایا ہے اور یہ غزل انتخاب دیوان ہے۔ "سکے" کی سنگلاخ ردیف کو خواجہ میر درد کی اعجاز بیانی نے پانی کر دیا ہے۔ الفاظ کا دروبست ایسا ہے کہ ہر سخن موقع و ہر نکتہ مقامے دارد۔ شروع سے آخر تک کہیں کوئی جھول ہے نہ بے ربطی لفظ و خیال۔

●●●

غزل

میر تقی میر

تھا مستعار حسن سے اس کے جو نور تھا
خورشید میں بھی اس ہی کا ذرّہ ظہور تھا

ہنگامہ گرم کن جو دلِ ناصبور تھا
پیدا ہر ایک نالے سے شور نشور تھا

پہنچا جو آپ کو تو میں پہنچا خدا کے تئیں
معلوم اب ہوا کہ بہت میں بھی دور تھا

آتش بلند دل کی نہ تھی ورنہ اے کلیم
یک شعلہ برق خرمن صد کوہِ طور تھا

مجلس میں رات ایک ترے پرتوے بغیر
کیا شمع کیا پتنگ ہر اک بے حضور تھا

ہم خاک میں ملے تو ملے لیکن اے سپہر
اس شوخ کو بھی راہ پہ لانا ضرور تھا

منعم کے پاس قاقم و سنجاب تھا تو کیا
اس رند کی بھی رات کٹی جو کہ عور تھا

کل پاؤں ایک کاسۂ سر پر جو پڑ گیا
یکسر وہ استخوان شکستہ سے چور تھا

کہنے لگا کہ دیکھ کے چل راہ بے خبر
میں بھی کبھو کسو کا سر پُرغرور تھا

تھا وہ تو رشکِ حورِ بہشتی ہمیں میں میرؔ
سمجھے نہ ہم تو فہم کا اپنے قصور تھا

تجزیہ

موضوعی اعتبار سے میرؔ کی شاعری کے محور ہیں: حسن و عشق، خداشناسی اور سماجی حقیقتوں کی باریک مصوری۔ اردو غزل کے لیے یہ موضوعات نئے نہیں ہیں۔ حسن و عشق کا موضوع تو غزل کا بنیادی خمیر ہے۔ عرفان و آگہی کی تلاش ہمیں میرؔ سے قبل شعرا میں نظر آتی ہے اور مابعد شعرا میں بھی اور اسی طرح سماجی حقیقت کی آئینہ داری۔ میرؔ کا امتیاز یہ ہے کہ قاری کی توجہ خیال سے ہٹ کر اس پراسرار کیفیت میں کھو جاتی ہے جہاں اور کوئی میرؔ کا ہم سر نظر نہیں آتا۔ میر کی غزلوں میں ان کی ذات کا عکس ہے اور عمومیت کا رنگ بھی۔ اس میں ہمارا جذبہ تھرتھراتا ہے اور ہمارے دل کی دھڑکن صاف سنائی دیتی ہے۔ غالبؔ کا یہ مصرع:
ع میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے، خود غالب سے زیادہ میر پر صادق آتا ہے۔

مغرب کے اصولِ شاعری کا اطلاق اردو غزل پر کرنا مناسب تو نہیں معلوم ہوتا ہے مگر کولرج کا یہ بیان کہ: ''نثر کہتے ہیں الفاظ بہترین ترتیب کے ساتھ'' اور شعر کی تعریف: ''بہترین الفاظ بہترین ترتیب کے ساتھ'' اس لیے درست ہے کہ شاعری میں ڈکشن کی بڑی اہمیت ہے۔ غالبؔ، انیسؔ، اقبالؔ اور فانیؔ کے کلام پر یہ قول صادق آتا ہے۔ میرؔ کوئی Conscious Artist نہیں ہیں۔ ان کی غزلوں میں فارسی الفاظ و تراکیب کی بھرمار

نہیں ہے۔ وہ نہ لفظوں کے بیل بوٹے بناتے ہیں نہ غزل کا نگار خانہ سجاتے ہیں۔ تشبیہات و استعارات کا استعمال بھی کم سے کم ہے، میر کا ڈکشن بھی نہایت سادہ ہے مگر کلام میں ایسی گھلاوٹ، دردمندی اور اثر آفرینی ہے جو ہمیں گہرے انسانی تجربات سے قریب کر دیتی ہے اور میر کا کمال یہ ہے کہ ان کی شاعری سادہ ہونے کے باوجود نہایت تہہ دار ہے۔

زیرِ مطالعہ غزل کے مطلعے کے بارے میں قیاس تھا کہ یہ شعری ضرورت کی بنا پر ہے۔ اس کی وجہ ہے ردیف ''تھا''۔ کیا یہ شاعر کا کوئی لمحاتی تجربہ تھا؟ لیکن غزل میں ۳،۴ مزید اشعار کسی نہ کسی طرح مطلعے سے مربوط ہیں جس سے کسی مخصوص نظریے کی غمازی ہوتی ہے۔ اوّل تو میر کے گھرانے کا مذہبی ماحول، باپ کی ہدایت اور تعلیم اور اس پر مستزاد خود میر کی افتادِ طبع نے اس رنگ کو گہرا کر دیا تھا۔ اگر غزل کی ردیف ''ہے'' ہوتی تو اس خیال کو مسترد کیا جا سکتا تھا کہ ''ایسا نہیں ہے'' مگر ''تھا'' کی ردیف نے اسے اثباتی موقف عطا کیا ہے، یعنی یہ ایک مسلمہ حقیقت ہے۔

یہ سائنسی حقیقت ہے کہ انعکاس حدت کی لہروں کے ایک جگہ جمع ہونے سے ظہور پذیر ہوتا ہے اور حرکت سے ہی حدت پیدا ہوتی ہے۔ 'کُن' کی حرکت سے حدت پیدا ہوئی اور حدت کی لہریں خارج یعنی مکان یا عالمِ شہود میں جمع ہو گئیں۔ بہ الفاظِ دیگر، آتشِ شوق غیب سے نکل کر شہود میں منجمد ہو گئی اور ذاتِ حقیقی یا حسنِ مطلق نے اپنا ادراکِ واقعی کر لیا۔ شعر میں لفظ ''بھی'' قابلِ توجہ ہے، جس کا مطلب یہ ہے کہ من جملہ اشیائے کائنات، خورشید میں بھی اسی کی جلوہ گری ہے:

گل و آئینہ کیا، خورشید و مہ کیا
جدھر دیکھا اُدھر تیرا ہی رو تھا

قرآن کی آیت ہے: ''اللہ نور السموات والارض'' اللہ ہی نور ہے آسمانوں کا اور زمین کا۔ نور کے معنی ہیں وہ شے جو بہ ذات خود ظاہر ہو۔ ایک خورشید سے سارا جہاں روشن ہے، جس کی آب و تاب اور چمک دمک کا یہ عالم ہے کہ نظر چکا چوند ہو جاتی ہے۔ خورشید باری تعالیٰ کی تجلی کا ایک ذرّہ یا ادنیٰ سا کرشمہ ہے۔ جب آفتاب کی گرمی اور تپش کا یہ عالم ہے تو ہم جسے

''النور'' کہتے ہیں اس کی انرجی تو حدِ بیان سے باہر ہے۔ اس نور کی جلوہ گری کائنات کی ہر شے میں ہے۔ وہ واجب الوجود، از خود موجود، قائم بالذات اور مطلق ہے اور نمودِ خورشید اس سے الگ نہیں، اسی کا عین ہے، صوفیا اس فکر کو وحدت الوجود یا ہمہ اوست سے منسوب کرتے ہیں۔ اس شعر میں لفظ ''مستعار'' بھی قابلِ توجہ ہے۔ مستعار، یعنی مانگے کا لیا ہو، چندروزہ، جیسے حیاتِ مستعار۔ اس میں نکتہ یہ ہے کہ واجب الوجود صرف خدا کی ذات ہے اور باقی کائنات ممکن الوجود ہے۔ ممکن وہ ہے جس کا وجود ذاتی نہ ہو بلکہ کسی دوسرے پر موقوف ہو اور واجب کے موجود کرنے سے موجود ہو گیا ہو۔ نورِ حقیقی واجب الوجود ہے اور آب و تابِ خورشید ممکن الوجود، یعنی عارضی اور اضافی۔ خورشید کا پرتو دراصل ایک پرتوِ حسنِ حقیقی ہے۔ فانی نے اسے اس طرح سمجھا ہے:

مفہوم کائنات تمہارے سوا نہیں
تم چھپ گئے نظر سے تو سارا جہاں نہ تھا

دوسرے شعر میں ''صورِ اسرافیل'' کی تلمیح مستور ہے۔ صور کی آواز سے مُردے قبر سے جاگ کر اُٹھ جائیں گے۔ یہ ایک ہیبت ناک آواز ہوگی۔ دہشت کے اعتبار سے اس آواز سے زیادہ کسی دوسری آواز کا تصور ممکن نہیں۔ اس کے باوجود ہجرِ محبوب میں میر کے نالہ و شیون اور آہ و بکا کے سامنے صورِ اسرافیل کی دہشت ناک آواز بھی نہیں۔ مگر میر کی شخصیت اور شاعری کے مطالعے سے جو مجموعی تاثر اُبھرتا ہے اس سے یہ مفہوم میل نہیں کھاتا اور ذہن غالب کے اس سطحی شعر کی طرف منتقل ہو جاتا ہے جس میں بجز مبالغہ کچھ نہیں:

یوں ہی گر روتا رہا غالب تو اے اہلِ جہاں
دیکھنا ان بستیوں کو تم کہ ویراں ہو گئیں

میر کی شاعری میں ایک رکھ رکھاؤ، دردمندی اور دل آسائی ہے۔ اُن کا دل شعلۂ جوالہ نہیں بلکہ دھیمی دھیمی آنچ کا مسکن ہے۔ میر کی شاعری تبسم زیرِ لبی ہے۔ یہ ضبطِ فغاں کی شاعری ہے، میر کی شاعری جنسی ہیجان نہیں بلکہ جنسی جذبات کے ترفع کا نام ہے۔ میر اس کارگہِ شیشہ گری میں سانس تک آہستہ لینے کی تاکید کرتے ہیں تو پھر ہجر میں ہنگامہ آرائی سے ان کو کیا نسبت۔

''شورِنشور'' کا محل استعمال یہ ہے کہ قیامت میں حیران و پریشان، ایک کو دوسرے کی خبر نہ ہوگی۔ ہر شخص اپنے اپنے معاملات میں اُلجھا ہوا، غلطاں و پیچاں ہوگا۔ دراصل شدتِ احساس سے اندر ہی اندر میر کا دل سلگ رہا ہے اور بہ باطن وہ طوفان برپا ہے جو اس صبحِ قیامت سے کم نہیں جہاں نفسی نفسی کا عالم ہوگا۔ چنانچہ محویتِ شوق میں دنیا و مافیہا سے بے نیاز، اپنی ذات میں گم، میر کی بے اختیاری ایک ہنگامہ بن گئی ہے۔

تیسرے شعر کی تفہیم کے دو پہلو ہیں۔ اوّل تو یہ کہ بندگانِ خدا سے ہی محبت، خدا سے محبت ہے۔ خدا شناس وہی ہے جو بلا تفریق رنگ و نسل خدا کے بندوں کی حاجت روائی کرتا ہے، ان کے قریب آتا ہے اور ان کے دکھ درد میں شریک ہوتا ہے۔ بندوں سے دوری، خدا سے دوری ہے۔ جو جس قدر بنی نوع انسان سے محبت کرتا ہے اسی قدر وہ خدا کا محبوب بن جاتا ہے۔ دردمندی کے یہ اثرات قلب پر مرتب ہوتے ہیں، اس لیے قلب انسانی اپنی استطاعت، صلاحیت اور درجات کے لحاظ سے باری تعالیٰ کی فضل گستری کا مستحق ہو جاتا ہے۔

دوسرا پہلو یہ ہے کہ خود شناسی، خدا شناسی ہے۔ اس کی توجیہ اس طرح کی جاسکتی ہے کہ خدا کے علاوہ غیر یا ماسوا بھی موجود ہے۔ یہ غیر حق یا خودی ہے جو خدا سے الگ وجود رکھتی ہے۔ خودی کی نفی سے ہی دل منزہ اور پاک وصاف ہوگا، حجابات اٹھتے جائیں گے اور دوئی مٹتی جائے گی۔ اس خودی کو خود شناسی ہی فنا کر سکتی ہے۔ من عرف نفسہ، فقد عرف ربہ، یعنی جس نے اپنے آپ کو پہچانا اس نے خدا کو پہچانا۔ خودی کی نفی یا اس کے فنا ہونے سے ہی خودشناس، خداشناس ہو جاتا ہے۔ حدیث قدسی ہے ''میں نہ زمین میں سما سکتا ہوں نہ آسمان میں، ہاں سما سکتا ہوں تو انسان کے دل میں۔''

چوتھے شعر میں بات صرف اتنی نہیں ہے کہ حضرت موسیٰ نے کہا رب ارنی اور آواز آئی لن ترانی۔ دراصل ''کلیم'' استعارہ ہے جذب دروں کی گہرائی اور گیرائی اور ''آتش'' سے مراد ہے سوزِ عشق۔ خدا کا ادراک فہم انسانی سے باہر ہے۔ محض تعقل کی کارفرمائی سے معرفتِ الٰہی حاصل نہیں ہوتی۔ خدا کی ہستی کا ثبوت اس کی صفاتِ لامتناہی سے سارے

نظامِ عالم میں ملتا ہے، کائنات کا ذرہ ذرہ، اشیا کا نمود اور ارتقا کسی خالق کے وجود کے گواہ ہیں مگر دیدارِ الٰہی کے لیے ضرورت ہے جذبِ شوق کی جس کا تعلق دل سے ہے نہ کہ عقلِ انسانی سے۔ کلیم کو اشتیاق تھا دیدارِ باری تعالیٰ کا۔ اگر عشق بھی ہوتا تو ایک آنچ کی کسر نہ رہ جاتی اور دیدارِ الٰہی سے یقیناً مشرف ہوتے۔

پانچویں شعر میں پروانے کو کسی شے کی کمی کھٹک رہی ہے، شمع کی روشنی کسی کے انتظار میں پھیکی پڑ گئی ہے اور سرخوشی سے عاری مجلس پر بے کیفی کا عالم طاری ہے۔ دراصل میرؔ کا احساسِ حسن اور ذوقِ جمال، متلاشی ہے طرزِ دل ربائی اور ادائے محبوبی کا۔ چھٹے شعر میں آسمان سے شکایت ہے کہ ایک طرف تو عاشق کی ساری تمنائیں محبوب کی بے التفاتی سے خاک میں مل گئی ہیں، دوسری طرف محبوب کی "رفتارِ بے ڈھنگی" کا وہی حال ہے۔ آخر یہ کہاں کا انصاف ہے؟ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ عاشق کی تباہی و بربادی کی وجہ سے تاسف پذیری نے شوخ وشنگ، بے مہر، بے قابو اور سرکش محبوب میں ہمواری، استواری اور استقامت پیدا کر دی ہے اور نتیجتاً وہ مائل بہ کرم ہو یا نہ ہو، راہ پر ضرور آ گیا ہے۔

ساتویں شعر میں میرؔ کی خستہ حالی ان کے ماحول کے انتشار سے مربوط ہے۔ میرؔ ہوش نہ سنبھال پائے تھے کہ باپ اور چچا کا انتقال ہو گیا۔ سوتیلے بھائیوں کا سلوک دشمن جیسا تھا۔ خان آرزو تک ان کی جان کے درپے تھے۔ در بہ در مارے مارے پھرے۔ تلاشِ معاش میں بے پناہ مصیبتیں برداشت کیں۔ امیروں اور رئیسوں کی درباری کرتے رہے، یہاں تک کہ نوبت فقر و فاقہ تک پہنچی۔

شعر میں "رند" سے مراد ہے قلندر یا راضی بہ رضائے الٰہی اور "عور" استعارہ ہے خود میرؔ کی ذات کا، جسے غریب، نادار، ننگا اور لچا سمجھ کر اہلِ ثروت نظرِ حقارت سے دیکھتے۔
"رات کٹتے" کی طرف حوالہ قابلِ غور ہے۔ برسات میں چھت ٹپک رہی ہو تو نادار بے بسی میں اپنا گھر چھوڑ سکتا ہے۔ گرمی کی شدت ہو تو گھر سے باہر کسی پیڑ کے سائے میں آرام کر سکتا ہے لیکن رات کی شدید سردی بغیر گرم کپڑوں کے کاٹے نہیں کٹتی۔ مرزا غالبؔ کے ایک قصیدے کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

پیر و مرشد اگرچہ مجھ کو نہیں ذوقِ آرائشِ سر و دستار
کچھ تو جاڑے میں چاہیے آخر تا نہ دے بادِ زمہریر آزار
کیوں نہ درکار ہو مجھے پوشش جسم رکھتا ہوں میں اگرچہ نزار
کچھ خریدا نہیں ہے اب کے سال کچھ بنایا نہیں ہے اب کے بار

مگر میرؔ کا دستِ سوال تو سرہانے دھرے دھرے سو گیا تھا۔ وہ خود کہتے ہیں:

خوب کیا جو اہلِ کرم کے جود کا کچھ نہ خیال کیا
ہم جو فقیر ہوئے تو ہم نے پہلے ہی ترکِ سوال کیا

میرؔ کی غیرت مندی اور خودداری نے حالات سے سمجھوتہ نہ کرنے دیا ورنہ ان کے معاشی حالات میں بہتری آسکتی تھی۔ ایک طرف قاقم وسنجاب منعم کی تعیش پسندی اور عیش کوشی کا مظہر ہیں تو دوسری طرف ''عور'' کی بے سروسامانی میر کی زبوں حالی کا آئینہ۔ اس طرح یہ شعر مروجہ سماج میں عدم مساوات اور ناہمواری کی طرف بھی اشارہ کر رہا ہے۔ ذاتی ہوتے ہوئے بھی اس شعر کی اپیل آفاقی ہے اور یہ اخلاقی تعلیم ہے صبر و توکل، قناعت و استغنا اور غموں سے نباہ کرنے کی صلاحیت کی۔

آٹھواں شعر قطعہ بند ہے اور اس کا نچوڑ ہے غرور کا ایک بدترین خصلت ہونا۔ دنیا کے جملہ مذاہب اور علوم نے غرور پر لعنت بھیجی ہے، خصوصیت کے ساتھ قرآن حکیم نے۔ سورۂ لقمان میں ہے ''زمین پر اکڑ کر نہ چل، اللہ کسی خود پسند اور فخر جتانے والے شخص کو پسند نہیں کرتا۔'' اس تصور کے ابلاغ کے لیے میرؔ نے پوری Anatomy سے کام لیا ہے، پاؤں، سر اور استخواں۔ اظہار بیان ڈرامائی ہے۔ ہیبت پسندی، کرّوفر، مستانہ طمطراق کی تصویر دونوں ہیں، مُردے یا مقتول کا کاسۂ سر اور اس شخص کا سر بھی جس کے قدموں کی ٹھوکر میں یہ کاسۂ سر ہے۔ دونوں سامانِ عبرت ہیں۔ رعونت، دبدبہ و سطوت، بلندی و منزلت، سریرو سلطنت، جاہ و جلال اور شوکت و حشمت کا پایانِ کار انجام یہی ہے۔ میرؔ نے اپنے زمانے کے انتشار، تاراج اور شکست و ریخت کو دیکھا اور تہذیبی اقدار کو پامال ہوتے ہوئے بھی۔ چنانچہ یہ قطعہ بند اگر ایک طرف غرور کے انجام کی نشان دہی کرتا ہے تو دوسری

طرف آشوبِ زمانہ کا مظہر ہے جہاں آن کی آن میں بڑے بڑے دیو قامت پیوند خاک ہو جاتے ہیں، آن کی آن میں عظمتیں چور چور ہو جاتی ہیں، تاج وتخت ویران نظر آتے ہیں اور صدیوں پرانے نظامِ معاشرت کی اینٹ سے اینٹ بج جاتی ہے۔ بہ الفاظ دیگر، عالم کی ہر شے تغیر پذیر ہے اور فنا پذیر بھی۔ کوئی شے ایک حالت پر رہتی ہے نہ کوئی ایک نظامِ اقدار۔

اس قطعہ بند سے علیٰحدگی و بیزاری کا نہیں بلکہ زندگی کی بے ثباتی کا احساس ہوتا ہے۔ یہ محض اشارے اشارے میں قوموں کے عروج وزوال کی داستان ہے۔ یہ انسان دوستی کی آواز بھی ہے اور اس کے مطالعے سے جو اثرات ہمارے شعور پر مرتب ہوتے ہیں وہ Katharsis سے کم نہیں۔

زیرِ مطالعہ غزل میں زیادہ تر اشعار وحدۃ الوجودی ہیں اور اس طرح مقطعے کا شعر بھی۔ اس میں ''رشکِ حورِ بہشتی'' کی ترکیب قابلِ غور ہے۔ جنت کی حور کی خصوصیات ہیں، حسن، شباب اور پاک دامنی۔ میرؔ کا محبوب انھیں صفات سے متصف ہونے کے ساتھ ساتھ حورِ بہشتی سے افضل ہے۔ خدا کو ''رشکِ حورِ بہشتی'' اس لیے نہیں کہا جا سکتا کہ اس کی تشبیہ دی ہی نہیں جا سکتی۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ محبوبِ مجازی، حورِ بہشتی سے کیوں کر افضل ہے۔ بات یوں سمجھ میں آتی ہے کہ بہشت ایک مثالی جگہ ہے، امتحانات، خطرات اور اندیشہ ہائے گوناگوں سے آزاد۔ اس کے برخلاف یہ جہانِ رنگ و بو جائے آزمائش ہے جہاں قدم قدم پر لغزشوں کے امکانات ہیں۔ یہاں رہ کر صحیح وسلامت گزر جانا زبردست استقامت کردار کی بات ہے اور یہی ہے محبوبِ مجازی کی افضلیت۔ میرؔ نے محبوبِ مجازی کے لیے رومان پرور یا ہیجان انگیز کلمات نہیں استعمال کیے ہیں، چند لفظوں کی ایک ہلکی سی لکیر کھینچ دی ہے جس کے پس منظر میں محبوب کی پوری تصویر سامنے آجاتی ہے۔ حور، سے مناسبت کی بنا پر یہ محبوب انتہائی درجے صاحبِ صورت ہے اور امتحانات سے بے خوف وخطر گزر جانے کی وجہ سے صاحبِ سیرت بھی۔ اس سے میرؔ کے تصورِ حسن پر روشنی پڑتی ہے اور خود میرؔ کی صوفی صافی قسم کی طبیعت کا اندازہ ہو جاتا ہے۔

بس ایک اُلجھن اور رہ جاتی ہے کہ ''ہمیں میں'' یعنی دل میں صنم ہے یا خدا ذاتِ محبوب ہے یا حسنِ حقیقی۔ اس کا مختصر سا جواب یہ ہے کہ عشق اپنے ابتدائی درجات میں صورت پرستی ہے۔ عشق میں بتدریج شدت کے ساتھ ساتھ محبوب کی ذات معدوم ہوتی جاتی ہے اور ہر طرف حسن نظر آنے لگتا ہے اور وہ حسن جو اس شاہکارِ تخلیق کا خالق ہے اور اس طرح دل رفتہ رفتہ حسنِ مطلق کی تجلی کا محلِ ظہور بن جاتا ہے۔ سراؔج اورنگ آبادی کا یہ شعر اس حقیقت کا غماز ہے:

خبر تحیر عشق سن، نہ جنوں رہا نہ پری رہی
نہ تو تو رہا نہ تو میں رہا جو رہی سو بے خبری رہی

غرض کہ میرؔ کے اس شعر میں مادّی عشق کا سلسلہ اسرار و معارف سے مل جاتا ہے۔

اپنے غنائی رنگ و آہنگ، رمزیت و ایمائیت، فنی رکھ رکھاؤ، مخصوص لب و لہجے اور جمالیاتی احساس کی بنا پر یہ میرؔ کی ایک نمائندہ غزل ہے۔

●●●

غزل

میر تقی میرؔ

دیکھ تو دل کہ جاں سے اُٹھتا ہے
یہ دھواں سا کہاں سے اُٹھتا ہے

گور کس دل جلے کی ہے یہ فلک
شعلہ اک صبح یاں سے اُٹھتا ہے

خانۂ دل سے زینہار نہ جا
کوئی ایسے مکاں سے اُٹھتا ہے

لڑتی ہے اس کی چشم شوخ جہاں
ایک آشوب واں سے اُٹھتا ہے

بیٹھنے کون دے ہے پھر اس کو
جو ترے آستاں سے اُٹھتا ہے

یوں اُٹھے آہ اُس گلی سے ہم
جیسے کوئی جہاں سے اُٹھتا ہے

عشق میرؔ ایک بھاری پتھر ہے
کب یہ تجھ ناتواں سے اُٹھتا ہے

تجزیہ

اس غزل میں ردیف ''اُٹھتا ہے'' جامد و ساکت نہیں، حرکی اور نمو پذیر ہے۔ کہیں کوئی شے پستی سے بلندی کی جانب اُٹھ رہی ہے۔ کسی محفل میں بیٹھا ہوا کوئی حسرت و یاس کا مارا اُٹھ رہا ہے۔ کوئی ناتواں بوجھ اُٹھانے کی سعی کر رہا ہے، وغیرہ۔ یہ ردیف ہر شعر کی نحوی ترکیب سے معنوی وابستگی رکھتی ہے۔ سات شعروں پر مشتمل اس غزل کے اکثر اشعار میں میر نے کلماتِ استفہام استعمال کیے ہیں: کہاں، کس، کون اور کب وغیرہ۔ یہ غور و تامل پر اُکسانے کا عمل ہے۔ تیسرے یہ کہ زیرِ مطالعہ غزل، غزلِ مسلسل تو نہیں مگر کلیتاً اس غزل کا ایک ہی واحد موضوع ہے: عشق! ایک اور خوبی شعر کی معنوی طرفگی اور کثیر الجہتی ہے۔

پہلے شعر میں 'دل'، 'جان' اور 'دھواں' کلیدی الفاظ ہیں۔ 'دھواں سا' یعنی کوئی شے دھوئیں کے مماثل، جس سے لازم آتا ہے کہ کہیں نہ کہیں آگ کا وجود ہے، اس لیے کہ دھواں، آگ پر دلالت کرتا ہے۔ شعر مذکور میں 'دھواں'، 'دِل' اور 'آگ' مدلول ہے۔ مصرعۂ اوّل سے مترشح ہے کہ دل جل رہا ہے یا 'روح آلودہ تپش' ہے۔ دل در حقیقت سینۂ انسانی میں ایک مضغۂ گوشت ہے مگر حد درجہ سریع الحس۔ بدن کے کسی بھی عضو کو شدائد کا سامنا ہو تو اس کا براہِ راست اثر دل پر ہی مرتب ہوتا ہے۔ روح ایک جوہر نورانی ہے اور قلب کا باطن۔ روحانی انبساط یا روحانی غم و اندوہ کا انحصار دل کی نفسی کیفیات پر ہے۔ یہی شعر مذکور میں دل

یا جان (روح) کا محلِ استعمال ہے۔ مزید یہ کہ کلمۂ استفہام 'کہاں' مزید دعوتِ غور و فکر دیتا ہے، یعنی اس کے علاوہ بھی کوئی مظہر ہوسکتا ہے اور وہ ہے قلب و جان کا اصل باطن۔ شعر کے کسی بھی لفظ میں تڑپنے، تلملانے، یا نالۂ و شیون کرنے کا قرینہ نہیں ملتا۔ شعری آہنگ میں بھی بلا کا اعتدال و توازن ہے اور پیش کش سے محبت کے آداب، رکھ رکھاؤ، وضعِ عاشقانہ کے بانکپن اور تہذیب نفس کا سراغ ملتا ہے۔ دھوئیں کا اُٹھنا، روح کا جلنا اور قلب کا سلگنا اور پھر شعری اسلوب میں ملائمیت کی لے کا پایا جانا میرؔ ہی کا کارنامہ ہے۔ شیفتہ نے اپنا مضمون اسی شعر سے لیا ہے:

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہؔ
اک آگ سی ہے سینہ کے اندر لگی ہوئی

اسی مضمون کے حوالے سے میرؔ کا یہ شعر دیکھیے:

کیا جانئے کہ چھاتی جلے ہے کہ داغِ دل
اک آگ سی لگی ہے کہیں کچھ دھواں سا ہے

اس شعر میں تو برملا اقرارِ محبت ہے مگر شعر زیرِ بحث میں والہانہ شیفتگی اور دل گرفتگی کے ساتھ توازن کا احساس ہے اور ایک سنبھلی ہوئی کیفیت یا "پاسِ ناموسِ عشق" بھی۔ استفہامیہ کلمہ استعجاب کی نفسی کیفیت کے نقوش کو گہرا کر دیتا ہے۔ اس لیے میرؔ حقیقتِ حال کا تعین نہیں کر رہے ہیں۔

"دیکھ تو" صیغۂ امر ہے۔ سوال یہ ہے کہ اس کا مرجع شاعر کی ذات ہے یا ذاتِ محبوب۔ میرؔ نے اسے اپنے قاری پر چھوڑ کر اس سلسلے کو پیچ در پیچ کر دیا ہے۔ گم شدگی اور ذہنی اختلال کے عالم میں شاعر خود اپنی ذات سے مخاطب ہوسکتا ہے اور محبوب موجود ہو یا غیر موجود اس کی ذات بھی عاشق کے پیشِ نظر ہوسکتی ہے۔ 'دھوئیں' کے حوالے سے میر انیسؔ کا یہ شعر دیکھیے:

کھلا باعث یہ اس بے درد کے آنسو نکلنے کا
دھواں لگتا ہے آنکھوں میں کسی کے دل کے جلنے کا

اس شعر میں حسنِ تعلیل ہے۔ دھواں آنکھوں میں لگتا ہے مگر یہ کیفیت عارضی ہے۔ یہ درد بن کر مستقل دامن گیر نہیں ہوتا۔ میر کے شعر میں دھوئیں کے اثرات، غمنی امکانات و مضمرات دھوئیں کے تصویری پیکر میں مستتر ہیں۔ فرق یہ ہے کہ میر انیس کے شعر میں دھواں مستقل حیثیت نہیں رکھتا اور میر کے شعر میں دھواں ایک طرح کے تسلسل کا پتہ دے رہا ہے یعنی میر سراپا محبت اور سراپا درد ہیں اور اس میں کسی کمی یا تخفیف کا امکان نہیں۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ بہ ظاہر 'دھواں' تپش آلودہ دل وجاں کا غماز ہے لیکن بہ باطن وجدانی سرور کی ایک لہر۔

دوسرے شعر میں 'گور'،'فلک'،'شعلہ' (سورج) اور دل جلا (مدفون) توجہ طلب ہیں۔ اس تصویر سازی کے وسیلے سے میر اس نکتے کی ترسیل کرنا چاہتے ہیں کہ محرومی اور ناکامی ہی انسانی عشق ومحبت کا ماحصل ہیں۔ مگر یہ بھی سچ ہے کہ میر جیسے بڑے شاعر کی شاعری ناآسودگی اور ناکامی کے بطن ہی سے جنم لیتی ہے۔ میر کے ارضی اور عشقیہ تجربات اس قدر دل شکن اور لرزہ خیز ہیں کہ زمین تو زمین، گنبد نما فلک نیلگوں بھی انھیں کسی دل جلے کی قبر لگ رہا ہے جہاں مرنے کے بعد بھی مدفون کو چین نصیب نہیں۔ اس دل سوختہ پر عذابِ عشق کا یہ عالم ہے کہ قبر سے بھی شعلہ نکل رہا ہے۔

شعر میں 'دل جلے' کی ترکیب میر کی فن کارانہ ہنرمندی پر دال ہے۔ معمولی شاعر اس شعری سانچے میں عاشق، دیوانہ، وحشی یا مجنوں جیسے کسی لفظ کا استعمال کر کے عہدہ برآ ہو جاتا۔ بہ ظاہر تو 'دل جلے' سے ایسے عاشقِ نامراد کی تصویر سامنے آتی ہے جو یاس وحسرت کا مارا ہو اور جسے محبوب جلی کٹی سناتا ہو مگر یہاں اس کے برعکس 'دل جلے' کا استعمال گور کی شعلگی کی مناسبت سے ہے۔ دوسرے یہ کہ انتقالِ مکانی کے ساتھ موت زندگی ہی کا تسلسل ہے اور دردِ عشق زندگی کے ساتھ اور یہی 'صبح' کا جواز جو زندگی کی علامت ہے۔ شعلہ موجود اضافی ہے اور عاشق کے جذبات کی حرارت کا خارجی مظہر اور گورِ فلک عاشق کی ناآسودہ خواہشات کی بیکرانی کا استعارہ۔

تیسرے شعر میں 'زنہار' کلمۂ تنبیہ ہے۔ خانہ سازی یا مکانیت کے تصور سے وابستہ ہیں در و دیوار، مکان کی چھت اور مکین۔ دیواریں آناً فاناً پست ہو رہی ہیں یا چھت اپنی

خستہ حالی کا مرثیہ پڑھ رہی ہے تو مکین رہے گا کہاں۔ خانۂ دل سے نہ جانا اس کی رونق اور گرم بازاری قائم رکھنے کے مترادف ہے۔ اس کے برعکس خانۂ دل سے چلے جانے کا منطقی نتیجہ ہے عاشق کی حوصلہ شکنی یا پیمانِ وفا کا ٹوٹ جانا۔ پیمانِ وفا کے ٹوٹنے کے باوجود امید و بیم کا عالم ہے۔ شاعر اب بھی محبوب سے لو لگائے ہوئے ہے۔ اسے ہر وقت دھڑکا لگا رہتا ہے کہ کہیں محبوب کے چلے جانے سے دل کی ساری رونق پامال نہ ہو جائے۔ 'زینہار' کا محلِ استعمال یہ ہے کہ میر کو ہرگز یہ گوارا نہیں کہ ان کی زندگی جو آزارِ محبت کی سرخوشی سے عبارت ہے اس کے تسلسل میں جبرِ وقت رخنہ اندازی کرے۔ شعر کے مفہوم میں انسان دوستی کا پہلو بھی مستتر ہے۔ خانۂ دل سے نہ جانے کی خواہش کا اظہار وہی کرے گا جس کے دل میں گنجائش ہوگی۔ گنجائش کا انحصار محبت اور انسان دوستی پر ہے دل کی وسعت میں اضافے کے ساتھ انسانی محبت کا دائرہ بھی وسیع تر ہو جائے گا اور اس طرح یہ میل اور رفاقت ایک خوش گوار ماحول کی فضا آفرینی کا وسیلہ بنے گا۔

"ایسے مکان" سے یہ حقیقت مترشح ہے کہ دل کا مکان یا "خانۂ دل" امتیازی شان رکھتا ہے اور سارے مکانوں پر فوقیت۔ شرط یہ ہے کہ آرائش و کدورت سے پاک ہو۔ یہ امتیاز حاصل ہوتا ہے بے ریائی، خلوص اور محبت سے۔ خلق اللہ کا مظہر سمجھنے والا ہی ایسے اوصاف کا حامل ہو سکتا ہے۔ خدا کی صناعی ہمارے جسم و جان دونوں سے ظاہر ہے۔ خدا دلی کیفیات اور باطنی رجحانات کا نقش گر ہے اور اس نقش گری کا مسخ ہونا عیب۔ کیوں کہ دل دوستی کی آماج گاہ اور اخلاقِ حسنہ کا مسکن ہے۔ یہی وجہ ہے کہ صوفیانہ شاعری میں دل ایک اہم علامت ہے۔ "ایسے مکان" کی جس کی توجیہ میر نے خود کر دی ہے:

طریقِ عشق میں ہے رہ نما دل!   پیمبر دل ہے، قبلہ دل، خدا دل

بت خانے کو اُجاڑیے، کعبہ کو ڈھایئے   دل کو نہ توڑیے کہ خدا کا مقام ہے

چوتھے شعر میں ایک طرف چشمِ تماشائی ہے، دوسری طرف چشمِ شوخ۔ میر ایک ایک لفظ کے پارکھ ہیں۔ انھوں نے 'شوخ' کا استعمال بلا سبب نہیں کیا ہے۔ یہ کسی بتِ طناز کی چشمِ شوخ ہے، شوخ و شنگ، بے باک اور چنچل۔ چوں کہ چشمِ شوخ ہے اس لیے ٹھہرتی نہیں، متحرک ہے،

لڑتی ہے اور گہرے گھاؤ لگاتی ہے۔ یہ نشان چشم تماشائی کو آشوب میں مبتلا کرتے ہوئے دل کے آر پار ہو جاتا ہے۔ لفظ 'آشوب' کی ذومعنویت لطف دے رہی ہے۔ آشوبِ روزگار سے مراد ہے اشیائے کائنات اور اشخاص کائنات پر چشم شوخ کی قہر سامانی، اور آشوبِ چشم سے مراد وہ لذتِ آزار ہے جو محبوب کی شوخ نگاہی کی پروردہ ہے۔

'لڑنے' میں نکتہ یہ ہے کہ میرؔ کی نظریں بھی اٹھ رہی ہیں، احتیاطِ محبت میں جھکی ہوئی نہیں ہیں کیوں کہ لڑنے کے لیے دو چیزوں کا متصادم ہونا ضروری ہے۔ میرؔ آدابِ عاشقی سے واقف ہیں مگر یہاں ضبط و تحمل کا دامن ہاتھ سے چھوٹ رہا ہے۔ نہ آنکھیں اٹھتیں نہ یہ شوقِ تماشا کسی قیامتِ صغریٰ کا پیش خیمہ ہوتا۔ یہ چشم شوخ ایسی قاتل ہے کہ اس سے جان بخشی ممکن نہیں۔ یہ آشوب ہے کیا؟ بے تابی، بے خودی، جامہ دری، صحرانوردی، گریہ نیم شبی اور دیوانگی، غرض کہ کثرتِ آشوب کا ایک غیر مختتم سلسلہ:

اذیت، مصیبت، ملامت، بلائیں
ترے عشق میں ہم نے کیا کیا نہ دیکھا (دردؔ)

پانچویں شعر میں میرؔ محفل سے اٹھائے جا رہے ہیں یا اٹھ رہے ہیں۔ محفل سے اٹھنے کا سبب التفاتِ محبوب میں کمی یا میرؔ کی نازک مزاجی ہے۔ میرؔ کا محفل سے اٹھایا جانا وفا کا امتحان لینا یا آزمائش و ابتلا میں ڈالنا ہے۔ اٹھنے یا اٹھائے جانے کا سبب 'تیرے' یعنی مشارٌ الیہ کا نخوتِ حسن ہے نہ میرؔ کی آدابِ محبت سے روگردانی۔ اس شعر کی خوبی اس کی رمزیت میں ہے۔ اس کاروبارِ شوق میں محبوب کہیں فعال نظر نہیں آتا۔ میرؔ کے دل و دماغ پر حسن کی اثر انگیزی مسلط ہے مگر شعر میں ضمنی طور پر بھی اس رعنائی و دل کشی کا حوالہ تک نہیں۔ آخر مادی حسن کی شناخت ہوتی ہے ذکرِ عارض و گیسو، چشم و لب، قد و قامت، اندازِ سخن اور خرامِ ناز سے اور کمال یہ ہے کہ لفظ 'تیرے' میں یہ سارے معنوی التزامات اور مناسبات شامل ہیں۔ محبوب نہ صرف میرؔ کا بلکہ خلق اللہ کا منظورِ نظر ہے ورنہ نہ کبھی بزم ناز کوئی اور تو میرؔ کو سہارا دیتا مگر عشاق کو اندیشہ ہے کہ کہیں میرؔ کی دل جوئی طبع جاناں پہ بار نہ ہو جو جانِ عالم بھی ہے اور محبوبِ خواص و عوام۔

زیر مطالعہ شعر کو ایک اور زاویے سے دیکھیے۔ میرؔ اٹھ رہے ہیں نہ انھیں اٹھایا جا رہا ہے وہ تو اس صورت حال پر غور و تامل کر رہے ہیں کہ اگر دیارِ ناز میں بھی میرؔ کو پناہ نہ ملی تو ان کا ٹھکانہ پھر کہاں ہوگا۔ میرؔ نے دراصل اس شعر میں اپنا اور اپنے زمانے کا کرب و اضطراب سمو دیا ہے بچپن میں سایۂ پدری سے محرومی، امان اللہ جیسے مخلص دوست کا غم، اقرباء کی سرد مہری، معاشی پریشانیاں، اکبر آباد سے دلّی اور دلّی سے لکھنؤ کا سفر، دلّی کی تباہیوں اور بربادیوں کے مناظر۔ نہ جائے رفتن نہ پائے ماندن۔ اس پر مستزاد میرؔ کا عشق۔ اب لے دے کر عشق ہی روحانی سرخوشی کا باعث ہے۔ میرؔ کی شاعری میں عشق ایک شدید جذبہ ہے جس نے آلامِ محبت کے علاوہ دوسرے سارے آلام کے احساس کو ہلکا کر دیا ہے۔ فی الحقیقت یہ شعر ایک اندیشے یا وسوسے کا اظہار ہے کیوں کہ دیارِ ناز ہی زندگی بسر کرنے کا ایک سہارا رہ گیا تھا۔ قدرِ عافیت وہی جانتا ہے، جو ستم رسیدہ ہو۔

چھٹے شعر کی اساس تشبیہ پر ہے، 'یوں' کلمۂ تشبیہ، اٹھنے کے عمل کی لمحاتی کش مکش مشبّہ، جسم سے روح نکلنے کا وقتی آزار مشبّہ بہ اور 'جیسے' حرفِ تشبیہ۔ 'آہ' حرفِ ندبہ ہے اور چوں کہ 'شعر' میں مرکزی حیثیت 'گلی' کی ہے، اس لیے 'گلی' مندوب ٹھہری۔ ایہام تو اس شعر میں بھی ہے۔ یہ ظاہر نہیں کہ میرؔ اپنی مرضی سے اٹھ رہے ہیں یا انھیں اٹھایا جا رہا ہے مگر شعر میں یہ بحث غیر متعلق ہے۔ اصل چیز تو 'گلی' سے جدا ہونے کی کیفیت ہے اور اس گلی کا رشتہ تمام اسماء، اشخاص اور اشیائے کائنات سے مربوط ہے۔ اس دنیائے آب و گل سے خوش دلی کے ساتھ کون جانا چاہتا ہے۔ یہی قلق بزمِ جاناں سے اٹھنے پر ہے اور 'آہ' اس کی تصدیق کرتا ہے۔ 'گلی سے اٹھنا' ایک دلخراش تصویری پیکر اور 'جہاں سے اٹھنا' غیر معمولی شاعرانہ مصوری ہے۔ نزع کی کیفیت، سکرات کا عالم، ملک الموت کا آنا، قریب المرگ روح کا نکالنا ایک ہولناک سماں پیش کرتا ہے اور دل دہل جاتا ہے۔ پہلے مصرع میں گلی سے اٹھنا بھی ایک اذیت ناک روحانی تجربہ ہے۔

اس شعر کی تفہیم کا ایک رُخ اور بھی ہے۔ مرنے کے بعد جسم و جان الگ ہو جاتے ہیں مگر جسم خواہ کسی بھی حالت میں ہو روح پر تکلیف گزرتی ہے۔ پاسِ محبت کا تقاضا ہے کہ بزمِ ناز

سے جدا نہ ہو۔ بزم ناز سے وابستگی کی وجہ سے روح کی مسرتوں اور شادمانیوں کے اثرات جسم پر بھی مرتب ہوتے ہیں۔اس طرح محرومیوں میں بھی سرخوشی سے لطف اندوز ہورہے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ میرؔ فراقِ یار میں بھی ''دل پرخوں کی اک گلابی سے'' سرشار ہیں۔

غزل کے چوکھٹے میں مطلع کا امتیاز یہ ہے کہ قاری کی توجہ غزل کی جانب مبذول کرانے پر قادر ہو اور اسی طرح مقطع کے شعر کے بعد احساس ہو کہ اب غزل کو طول دینا اسرافِ لفظ و معنی ہے۔ مقطع میں پہلا مصرعہ بیانیہ ہے۔ بجائے 'عشق میرؔ' 'میرؔ عشق' بھی ہوسکتا تھا مگر اس سے اوّل تو صوتی حسن زائل ہوتا دوسرے ایسا عشق پر زور دینے کے لیے ہے نہ کہ شاعر پر۔ عشق اور پتھر میں لفظی و معنوی تضاد ہے۔ عشق غیر مرئی ہے اور پتھر مرئی عشق کی سنگینی اور پتھر کی گرانی، یعنی پتھر کیفیتِ عشق کا ایک استعاراتی پیکر ہے۔ عشق، پتھر اس لیے ہے کہ اس سے وابستہ ہیں ایثار و آزمائش، جگرداری، خطر طلبی، مہم جوئی اور تابِ مقاومت۔ یہ ایک جان لیوا سلسلہ ہے اور ہر کس و ناکس کے باس کی بات نہیں۔ان خدشات کے پیشِ نظر ناتوانی شخصیت کے کمزور پہلو کا ادراک ہے۔ 'کب' سے التباس ہوتا ہے شاعر کی خود سپردگی اور مغلوبیت کا۔ مگر میرؔ کی پوری شاعری کے سیاق و سباق میں عشق اعلیٰ ترین جذبہ ہے، نامساعد حالات و تشددات کے روبرو عملی قوتوں اور توانائیوں کا مظہر اور بلند ترین مدارج تک رسائی کا وسیلہ۔ میرؔ کی شاعری میں عشق کی غم ناکی سینہ سپر رہنے کی محرک اور پھر بارِ نشاط ہے۔ غالبؔ کا شعر دیکھیے:

کیا کس نے جگرداری کا دعویٰ
شکیبِ خاطرِ عاشق بھلا کیا

اور میرؔ:

ہیں مشتِ خاک لیکن جو کچھ ہیں میرؔ ہم ہیں
مقدور سے زیادہ مقدور ہے ہمارا

میرؔ کی شاعری میں دردِ عشق ایک نشہ ہے، غم کو انگیز کرنا زندگی کا با مقصد شعور اور حوصلہ مندی اور کامیابی کی بشارت۔ جس کی شخصیت میں یہ اُمنگ اور طنطنہ ہو اس کے سامنے

غم وآلام کے پہاڑ روئی کے گالے کی طرح اڑ جاتے ہیں اور پتھر بھی پھول بن جاتا ہے:

کہاں ہر ایک سے بارِ نشاط اٹھتا ہے
کہ یہ بلا بھی ترے عاشقوں کے سر آئی
(فراقؔ)

دراصل شعر کا دوسرا مصرع استفہامِ اقراری ہے اور ناتوانی عارفانہ کسرِ نفسی۔ پہلا مصرع ایک محاوراتی طرزِ بیان بھی ہے جس میں 'راہ' محذوف ہے۔ مگر یہ پتھر سدراہ نہیں ہے۔ یہ راہِ عشق کا پتھر ہے جو ہٹایا نہیں جاتا۔ صدماتِ عشق اٹھائے جاتے ہیں۔ یہاں پتھر کو Personify کیا گیا ہے۔ اس پتھر کو اٹھانا اعلیٰ مقصدیت سے ہم آہنگی اور درماندگی حالات سے سمجھوتہ ہے۔ یہ شعر انسانی عظمت کا راگ، انسانی وزن و وقار کا نغمۂ عشق کے ناقابلِ تسخیر ہونے کی تمثیل اور اس طرح تاریخی وتہذیبی بصیرت کا آئینہ دار ہے۔ ایک اور رُخ سے دیکھیے تو شعرِ مذکور انسان کی افضلیت و سرفرازی اور جملہ دیگر مخلوقاتِ عالم پر اس کی فوقیت کا غماز ہے۔ شعری لہجے میں یاس پسندی ہے نہ شعری فضا میں المیہ تاثیر کی رمق بلکہ تحتِ آہنگ انسان کے اندر پوشیدہ صلاحیتوں اور قوتوں کے بے بہا امکانات کا مظہر ہے۔

●●●

غزل

انشاءاللہ خاں انشا

کمر باندھے ہوئے چلنے پہ یاں سب یار بیٹھے ہیں
بہت آگے گئے باقی جو ہیں تیار بیٹھے ہیں
نہ چھیڑ اے نکہت بادِ بہاری راہ لگ اپنی
تجھے اٹھکھیلیاں سوجھی ہیں ہم بیزار بیٹھے ہیں
تصور عرش پر ہے اور سر ہے پائے ساقی پر
غرض کچھ اور دھن میں اس گھڑی مے خوار بیٹھے ہیں
بسانِ نقشِ پائے رہ رواں کوئے تمنا میں
نہیں اُٹھنے کی طاقت کیا کریں لاچار بیٹھے ہیں
یہ اپنی چال ہے اُفتادگی سے ان دنوں پہروں
نظر آیا جہاں پر سایۂ دیوار بیٹھے ہیں
کہیں ہیں صبر کس کو آہ ننگ و نام کیا شے ہے
غرض رو پیٹ کر ان سب کو ہم یکبار بیٹھے ہیں
کہیں بوسہ کی مت جرأت دلا کر بیٹھیو ان سے
ابھی اس حد کو وہ کیفی نہیں ہشیار بیٹھے ہیں
نجیبوں کا عجب کچھ حال ہے اس دور میں یارو
جسے پوچھو یہی کہتے ہیں ہم بے کار بیٹھے ہیں
نئی یہ وضع شرمانے کی سیکھی آج ہی تم نے
ہمارے پاس صاحب ورنہ یوں سو بار بیٹھے ہیں
کہاں گردش فلک کی چین دیتی ہے سنا انشا
غنیمت ہے کہ ہم صورت یہاں دو چار بیٹھے ہیں

تجزیہ

زیرِ مطالعہ انشا کی غزل کے پہلے شعر سے یہ مفہوم برآمد ہوتا ہے کہ دنیا کی ساری شاہراہیں سوئے عدم جاتی ہیں اور اہلِ کارواں اشارۂ اجل پاتے ہی بلا تاخیر منزلِ فنا سے ہم کنار ہونے کے لیے آمادہ و کمر بستہ ہیں۔ 'یار' کا محلِ استعمال یہ ہے کہ جداگانہ خصائص و طبائع میں اختلاف کے باوجود اہلِ کارواں کا نصب العین مشترک ہوتا ہے اور آگے پیچھے جانا سب کو ہے اور یہی لفظ 'باقی' کا جواز۔ غرض شعر کا ماحصل دنیا کی فنا پذیری ہے، لیکن انشا کے ذاتی حالات اور تاریخی پس منظر کی جھلکیوں میں شعر مذکور کا مفہوم کچھ سے کچھ نظر آتا ہے۔ یہ شعر بغایت درجہ ذاتی ہے اور اس میں شاعر کا ذہنی کرب منعکس ہے۔ اس حقیقت تک رسائی میں دو چیزیں سدِ راہ ہیں۔ اوّل یہ کہ 'سب یار' کے جھرمٹ میں خود شاعر کی ذات اوجھل ہو جاتی ہے۔ دوسرے لہجے کی سرخوشی و بے اختیاری اس کرب کو اپنے اندر جذب کر لیتی ہے۔ موت سے ہم آغوش ہونے کی یہ آرزو صوفیانہ ہے نہ فلسفیانہ۔ نہ یہ تصور پیش کیا گیا ہے کہ موت، زندگی کے تسلسل کا نام ہے اور نہ اس میں بے خوفی و بے جگری کے ساتھ موت سے ٹکرانے کا حوصلہ ملتا ہے۔ اس کے برعکس یہ دلیرانہ اعلان حزن و یاس کی ایک دبی دبی سی کیفیت کو منکشف کرتا ہے۔

انشا کے نزدیک زندگی ایک ہنسوڑ اور چھبیلے باز کی جولانیِ طبع سے عبارت تھی۔ غالب کی شاعری میں زندگی کے مشاہدے کا انداز مفکرانہ اور معروضی ہے ؎ شمع ہر رنگ میں

جلتی ہے سحر ہونے تک۔ انشا نے زندگی کو استہزا کی نگاہ سے دیکھا اور جب حاضر جوابی اور ظرافت کے سارے حربے ان سے چھین لیے گئے تو وہ خود زندگی کے لیے تمسخر بن گئے۔ نوجوان بیٹے کی موت سے انشا کو وہ صدمہ پہنچا کہ حواس میں فرق آ گیا۔ اس پر مستزاد نواب سعادت علی خاں سے ناچاقی۔ اول تو حالت اس جنون تک پہنچ گئی تھی کہ برہنہ تن رہنے لگے تھے۔ غالب کو غم ہے بزمِ نشاط کے درہم برہم ہو جانے کا مگر وہ ایسی قوتوں کے متلاشی ہیں جو ایک نئے نظام کا پیش خیمہ ثابت ہوں اور اسی امید سے ان کی رگوں میں خون کی گردش نظر آتی ہے۔ انشا کو غم محض اس لیے ہے کہ زندگی میں کوئی کیف یا مزہ نہیں رہا۔ اس لیے وہ زندگی سے فرار کی خاطر موت سے ہم آغوش ہونے کے لیے کمر بستہ ہیں۔

دوسرے شعر کی تفہیم کے سلسلے میں سعادت علی خاں رنگین کا یہ تبصرہ دلچسپ ہے کہ ''لکھنؤ میں سید انشا کے وہ رنگ دیکھے جن کا خیال کر کے دنیا سے جی بیزار ہو جاتا ہے۔'' اس سے یہ امر پایۂ ثبوت کو پہنچتا ہے کہ جب انشا کے دوست انشا کو دیکھ کر دنیا سے بیزار ہو جاتے تھے تو خود انشا کی بیزاری کا کیا عالم رہا ہوگا۔ یہ بیزاری انسان کے اندر اس وقت پیدا ہوتی ہے جب اس کا رویہ دنیا کی جانب غیر صحت مندانہ ہو یا پرانی یادوں کی کسک حال سے مفاہمت کی راہ میں سنگِ گراں ثابت ہو یا انسان Disillusioned ہو۔ انشا میں بے دماغی بھی تھی، بزمِ نشاط سے اٹھائے جانے کا قلق بھی اور اعتماد کی بیخ کنی کی وجہ سے یاس انگیزی بھی۔ اس شعر کے پہلے مصرعے میں شعری پیکر بادِ بہاری اور اس کے مخفی انسلاکات کا ہے۔ دوسرے مصرعے میں اس کے مقابل انشا کی ذات ہے جو محرومیوں اور ناکامیوں کا علامیہ بن جاتی ہے اور وہ بھی اس درجہ کہ کیٹس کے لفظوں میں "Where but to think is to be full of sorrow." ایک طرف شاخوں، شگوفوں اور ڈالیوں کے رنگین پیراہن ہیں اور ان کی عطر بیز نکہت، دوسری طرف اس چمن سے لاتعلق زندگی جو موسم بہار میں شاخِ بریدہ کی مصداق ہے۔ ایک طرف بھرپور زندگی کی حرکت اور توانائی ہے، دوسری طرف پژمردگی اور انحطاط و اضمحلال کا احساس۔ ایک سرے پر ذوقِ نمو کی بالیدگی اور حیات کی شادابی و ثمر رسدگی ہے، دوسرے سرے پر عملِ حیات سے بے رغبتی۔

ایک جانب تموّج و اضطراب ہے، دوسری جانب سرد جذبات کا خاموش ٹھہراؤ۔ یہ احساسِ بے کیفی انشاؔ پر اس حد تک مستولی ہے کہ وہ باغِ نورستہ کی طرف آنکھ اُٹھا کر بھی نہیں دیکھتے مگر خوشبو پر کسے قابو۔ اس لیے بادِ بہاری کی ہر جنبش انشاؔ کے لیے آزارِ جاں بن جاتی ہے۔ دراصل دنیا کے خارجی مظاہر ہمارے باطنی واردات کے انعکاسات ہیں اور یہ عام انسانی تجربے کی بنیاد پر استوار روزمرہ کا مشاہدہ ہے۔ دنیا مجموعۂ اضداد ہے، نشاط و غم، جداگانہ خود مکتفی کیفیات نہیں بلکہ یہ شانہ بہ شانہ چلتے ہیں اور اپنے آزاد وجود کے لیے ایک دوسرے پر منحصر۔ روز و شب، سپیدی و سیاہی، بہار و خزاں ایک دوسرے میں پیوست ہیں، مگر انشاؔ جس نتیجے تک رسائی حاصل کرتے ہیں وہ ایک غیر منقسم شخصیت کا غماز ہے۔ جہاں بادِ بہاری کی راہ الگ اور انشاؔ کی راہ الگ ہے جب کہ کائنات نام ہے ارتباط اور ہم آہنگی کا۔

''بادِ بہاری'' شاعر کے ناآسودہ جذبات کی لذت کی مادّی تجسیم ہے اور خود شاعر کی اپنی ذات کا استعارہ بھی۔ 'اٹھکھیلیاں' اور 'بادِ بہاری' کی نکہت (روح) کے البیلے پن کے اندر انشاؔ کی باغ و بہار طبیعت کا سرایت کر جانا ہے۔ اس خیال کو تقویت اس لیے بھی ملتی ہے کہ لہجے میں سرگوشی و خود کلامی کا انداز ہے نہ کہ برہمی و شوریدہ سری کا۔ صیغۂ نہی 'نہ چھیڑ' میں ملائمیت اور دھیما پن ہے نہ کہ جھلاہٹ۔ حرفِ ندا 'اے' کا مخاطب 'تجھے' یا 'بادِ بہاری' یعنی بنیادی طور پر انشاؔ ہیں۔ 'اٹھکھیلیاں سوجھنا' میں غم و غصہ نہیں، البتہ شکایت کا پہلو ضرور ہے مگر اس میں بھی بادِ بہاری کی ناز برداری پیشِ خاطر ہے۔ خلاصۂ کلام ہے شاعر کی جذباتی کشمکش۔

بادِ بہاری شاعر کی حریف ہے اور شاعر پر طنز بھی۔ یہ چمن سے پھولوں کا رس چوس کر آئی ہے۔ اس کے اٹھلانے اور چوچلے پن میں مہ وشانِ لکھنؤ کی شوخیِ رفتار کا اثر ہے۔ یہ نازک اندامانِ اودھ کے التفات کی خوشبو میں شرابور ہے اور شاعر ان کی لطف زائیوں سے محروم۔ یہ شاعر کے حالِ پریشاں پر خنداں بھی ہے اور اس لیے شاعر پر طنز بھی:

شبِ فراق میں تکلیفِ سیرِ گل مت دو
مجھے دماغ نہیں خندہ ہائے بے جا کا
(غالبؔ)

تیسرے شعر کا پہلا مصرع باطنی واردات کی طرفگی اور فروغ و بالیدگی پر مشتمل ہے۔ پہلے مصرعے کا پہلا ٹکڑا، تخیلی ایمائیت اور روحانی تجربے کی وارفتگی کا تخلیقی اظہار ہے اور دوسرا ٹکڑا حیاتی ابتہاج و اہتزاز کی والہانہ کیفیت کی علامت۔ اس میں یہ نکتہ مضمر ہے کہ مشاہدۂ حسن نہایت سریع الحس اور تاثر پذیر طبائع کے لیے تخیل زائی کی تحرک زائی کا باعث ہوتا اور زبردست شعری محرک بن جاتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں 'زور دھن' سے وفورِ تو جد اور 'اس گھڑی' سے مراد ہے مسرت بخش لمحہ اور 'مے خوار' استعارہ ہے حسن پرست کا، یعنی عالم تحیر و تامل میں کسی لمحے کا جمالیاتی ادراک وسیلہ ہے ارضیت و ماورائیت یا مادّیت و عینیت کی آمیزش یا جسم و روح کے امتزاج کا۔ تخلیق شعر کا یہ حرکی اور نامیاتی تصور انگریزی رومانی شعرا میں خصوصیت کے ساتھ Keats کے ہاں ملتا ہے اور فارسی ادب میں حافظ کی شاعری میں:

گدائے مے کدہ ام لیک وقتِ مستی بیں
کہ ناز بر فلک و حکم بر ستارہ کنم

سوال یہ ہے کہ 'پائے ساقی' کا سلسلہ 'عرش' یا ماورائے عقل وادراک سے کس طرح ملتا ہے۔ تصوف کی روشنی میں تو اس کا جواب نہایت آسان ہے مگر دقت یہ ہے کہ انشا کو تصوف سے کوئی علاقہ نہ تھا، اس لیے اس کی خالص صوفیانہ توجیہ بے معنی ہوگی۔ شعری جمالیات کے تناظر میں 'ساقی'، 'دھن' اور 'مے خوار' کے تلازمات کا لب لباب ہے بے پایاں وارفتگی و سرافگندگی، سپردگی و ربودگی، خود فراموشی اور خواب آلودہ بے حسی (Drowsy Numbness) اور جب یہ عام ہو تو شعور ولاشعور، زماں ولا زماں اور مکاں و لا مکاں کی سرحدیں ٹوٹ کر فرش و عرش کو باہم یکجا کر دیتی ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ اس شعر کا مصرعۂ اوّل اپنی معنویت میں مکمل اکائی ہے اور مصرعۂ ثانی سست ہونے کی وجہ سے مصرعۂ اوّل کی سی توانائی سے عاری۔ انصاف کی بات یہ ہے کہ انشا نے مصرعۂ ثانی کو چمکانے کی کوشش نہیں کی۔ قیاس کہتا ہے کہ خود انشا کو اس عیب کا احساس تھا اس لیے کہ کلیات میں مصرعۂ اوّل اس طرح ہے: خیال ان کا پرے ہے عرشِ اعظم سے کہیں ساقی۔ اور آب حیات میں ہے: تصور عرش پر ہے اور سر ہے پائے ساقی پر۔ موخر الذکر

میں شعریت ہے اور معنویت کا تنوع بھی۔ دوسرے اس غزل کے دو مصرعوں میں انشا نے حرف تقلیل 'غرض' استعمال کیا ہے یہاں غرض کے استعمال میں احساسِ بے چارگی ضرور نمایاں ہے مگر اس کی تکرار سے تعجیل پسندی کی بو آتی ہے۔ اس امر کا اظہار کرنا تو سورج کو چراغ دکھانا ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ انشا نے بجائے 'غرض' یہاں 'عجب' استعمال کیا ہوتا جو واقعی حلِ مشکلات ہے تو مصرعے کا آہنگ حلاوت آمیز ہوتا اور معنویت بھی دوبالا ہو جاتی۔

چوتھے شعر میں 'کوئے تمنا' مظہر ہے دنیائے آب و گل میں انسان کی ناطاقتی و مجبوری کا۔ اس تصور کو 'نقشِ پا' سے ابھارا گیا ہے جس کی مثال اس عالمِ خاک و باد میں بااختیار نہ ہونے کی وجہ سے مجبورِ محض کی سی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ انشا اپنی محرومیوں اور ناکامیوں کو اپنے حوصلہ کی پستی سے نہیں بلکہ شومیٔ قسمت سے منسوب کر رہے ہیں۔ انشا کی رومان پسندی اور وارفتہ مزاجی ہماری توجہ اس شعر کی تفہیم کے ایک اور رُخ کی جانب مبذول کراتی ہے۔ اس تصور کے تحت 'کوئے تمنا' استعارہ ہے کوئے جاناں یا کوئے محبت کا۔ مگر نقشِ پا کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ یہ نقش کالحجر ہے، اس کا سراغ مٹ جاتا ہے۔ اس لیے کوئے تمنا سے اٹھنے یا نہ اٹھنے کا کیا سوال۔ اس کا سادہ سا جواب یہ ہے کہ یہ 'نقشِ پائے رہ رو' ہے اور بگڑنے مٹنے اور بننے کا عمل جاری و ساری اور اس لیے یہ نقش صاف بیّن اور روشن ہے۔ یہاں شبۂ جزوی ہے شبۂ تام نہیں۔ شاعر کی لاغری اور بے طاقتی کی تشبیہ کی غرض نقشِ پا نہیں بلکہ افتادگی نقش یعنی نقش کے پڑے رہنے کی حالت سے ہے اور نہ اٹھ سکنے کی طاقت کا عذر حسنِ تعلیل ہے۔ کوئے تمنا سے نہ اٹھنے کا معقول سبب شاعر کی دیوانگیٔ شوق اور گرویدگی ہے۔

قافیہ 'لاچار' کا استعمال اشاریہ ہے طبیعت کے جبر کا نہ کہ جبر مشیت:

کوچے میں ملا ترے یہ آرام
نیند آگئی چشمِ نقشِ پا کو
(مومن)

پانچواں شعر بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ پہلے مصرعے میں 'افتادگی' جسمانی واماندگی نہیں بلکہ شدید حسیاتی کیفیت کے غلبے سے عبارت ہے اور دوسرے مصرعے میں سایۂ دیوار

عبارت ہے کوئے تمنا سے۔ اس شعر کی تشریح اگر بالکل سامنے کے معنوں میں کی جائے تو مرشد آباد، دہلی اور لکھنؤ میں انشا کے لیے ایک ایک گوشۂ فراغت سایۂ دیوار کے مماثل ہے۔ اس شعر میں بھی ایک کمی کھٹکتی ہے۔ ردیف تک آتے آتے تاثر دم توڑ دیتا ہے اور باذوق قاری ایک قسم کا جھٹکا محسوس کرتا ہے۔ ردیف وقافیے میں یہ فصل مصرعۂ ثانی کی روانی و بے ساختگی پر اثر انداز ہو رہی ہے۔

غزل میں نظم کی طرح ابتدا اور ارتقا کی ضرورت تو نہیں ہے مگر دونوں میں انتہا ایک قدر مشترک ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ایک خاص بحر میں ہونے کی وجہ سے غزل کا ایک مخصوص پیمانہ ہوتا ہے اور پانچویں شعر تک یہ پیمانہ لبریز ہو چکا ہے۔ چھٹا شعر پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ اب انشا کا فیضان واماندہ اور مضمحل ہونے لگا ہے۔ اس میں وہ براقی، مستانہ روی اور طباعی نہیں جو شروع کے اشعار میں ہے۔ اس نمایاں کمی کا ثبوت سطحی لفظوں کا الٹ پھیر اور رنج وغم کا برملا اظہار ہے۔ اس کے کئی اسباب ہو سکتے ہیں اوّل لکھنؤ میں فارسی اور عربی آمیز الفاظ کے ساتھ نسوانی زبان کا چلن، دوسرے لکھنؤ میں مرثیہ گوئی کے تسلط کی وجہ سے اشعار میں ماتمی اور خود ترحمی کا اسلوب، یعنی رمزیت وایمائیت سے عاری سوزِ غم کا بے جھجک مظاہرہ۔ تیسرے زندگی میں بے مقصدیت اور بے یقینی کی فضا جس میں خود ضبطی ہے نہ احترامِ غم۔ فرد کا با مقصد غم، عام انسانی تجربہ بن جاتا ہے۔ اس میں ٹھہراؤ ہوتا ہے اور رکھ رکھاؤ بھی۔ انشا بامقصد زندگی یا زندگی پر عقیدے کی قوتِ شفا سے محروم تھے جو انھیں مصائب میں دلاسہ دیتا اور رونے پیٹنے سے بچالیتا۔

ساتویں شعر میں کام جوئی اور خوش فعلی کے جذبات کا سبب شاہدان بازاری سے عشق ہے۔ اس لیے شاعری میں ہوس ناکی ناگزیر۔ یہ صحیح ہے کہ نوابین اودھ علما، فضلا اور شعرا کے قدردان تھے اور ان کا دربار باکمال شعرا کا جمگھٹ اور تہذیب وشائستگی کے آداب کا معیاری نمونہ مگر اس کا دوسرا رُخ ایک زوال آمادہ اور انحطاط پذیر معاشرے کی عکاسی کرتا ہے اور اس کے اسباب میں اودھ کے شاہی خاندان کا ایران سے تعلق مغربی کلچر کے مضر اثرات اور نوابین اودھ کی تعیش پسندی۔ چنانچہ پورا ادبی ماحول سطحی رومان انگیزی،

تفنن وتعیش اور عُریاں نگاری کی فضا میں ڈوب گیا تھا۔ نتیجے کے طور پر انشاؔ، مصحفیؔ، جراُتؔ، اور رنگینؔ کی شاعری میں مجموعی فضا احساسِ حسن کی طہارت سے محروم ہے۔ یہ بوس وکنار، چوما چاٹی، لاگ ڈانٹ اور چھیڑ چھاڑ کی شاعری ہے۔ مسئلہ یہ ہے کہ اس خوب صورت غزل کے چوکھٹے (Frame Work) میں اس شعر کی شمولیت کو انشاؔ جیسے طباع شاعر نے ناروا کیوں نہ سمجھا۔ جواب یہ ہے کہ انشاؔ کے دور میں اس قسم کی شاعری معیارِ سخن تھی، معیوب نہ تھی۔ ہر ادبی دور کا ایک مزاج ہوتا ہے۔ انشاؔ اور انشاؔ کے ہم عصروں نے مروجہ شعری زبان، محاورات اور مصطلحات کا بے دھڑک اور بے دریغ استعمال کیا ہے مثلاً چولی اور انگیا وغیرہ۔ انشاؔ زبان اور محاورات کے چٹخارے کی حد تک قادر الکلام شاعر تھے اور مشکل یہ تھی کہ رائج الوقت سکہ بند شاعری سے میل کھانے والی طرح دار طبیعت کے سامنے ان کی شعری اُپج کچھ دب کر رہ گئی اور وہ استادی کے جوہر دکھانے کے شوق اور دوسرے شعرا پر بازی لے جانے کی طراری میں برہنہ گفتاری اور مبتذل خیالات کے اظہار سے نہ بچ سکے۔

آٹھویں شعر کی تفہیم اودھ کے سیاسی اور معاشرتی عوامل کی روشنی ہی میں ممکن ہے۔ یہ شعر سوداؔ کے قصیدے 'تضحیک روزگار' کی یاد تازہ کرتا ہے۔ لکھنؤ اور فیض آباد میں سب سے زیادہ خوش حال امیروں کا طبقہ تھا۔ نجیبوں یا شرفا کا طبقہ اپنی روایتی غیرت مندی اور بے جا شرم کی وجہ سے خستہ حالی کا شکار تھا۔ یہ شعر ایک نوع کی سیاسی اور معاشرتی واقعہ نگاری ہے اور اس قسم کے شعر میں شاعر کے بنیادی لب ولہجے کی پہچان نہیں قائم رہ پاتی۔ اس وجہ سے کہ اس کا اندازِ بیان بھی سیدھا اور سپاٹ ہے۔ مگر اس شعر میں ایک ندرت بھی ہے۔ یہ شعر 'نجیبوں' کے پردے میں خود انشاؔ کی اپنی بے کاری اور خستہ حالی کا مرثیہ ہے۔ انشاؔ کے نیر اقبال کی ساری آب وتاب نواب سعادت علی خاں کی مرہونِ منت تھی۔ نواب سے شکررنجی کے بعد یہ آب وتاب بجھی جاتی رہی۔ یہی انشاؔ کی برہمی اور تلملاہٹ کا سبب ہے۔ اس خیال کی تائید اس امر سے بھی ہوتی ہے کہ شعر میں نہایت ہلکے پھلکے اور سامنے کے لفظوں کے ساتھ 'شریفوں' لکھنے میں کیا قباحت تھی۔ اس شعر میں صنعتِ تعریض کا استعمال کیا

گیا ہے۔ ذکر 'نجیبوں' کا ہے اور روئے سخن 'انجب' کی طرف۔ یہ شعر دراصل نواب سعادت علی خاں کی تشنیع ہے اور در پردہ ہجو ملیح۔

نویں شعر میں شرمانا بارِ حیا سے نظروں کا جھک جانا اور نئی وضع سے شرمانا نظروں کو پھیر لینا ہے اور پتے کی بات یہ ہے کہ دل باز عاشق سے نگاہوں کے پھیر لینے میں بے حجابی زیادہ ہے۔ انشا کا معشوق ہرجائی ہے، اس لیے سرِ محفل وہ یہ تاثر نہیں دینا چاہتا کہ اس کا انشا سے یارانہ ہے۔ حرفِ تخاطب 'صاحب' کا استعمال 'جناب' اور 'سرکار' کی طرح محض دل لگی نہیں بلکہ بہ طور تعلق برہمی ناز کے اندیشے کو دور کرنے اور پندارِ حسن کا بھرم رکھنے کے لیے ہے۔ لہجے کی شادابی اور 'سو بار بیٹھنے' میں وصل کی شادکامی کے سامنے حرفِ شکایت میں وزن نظر نہیں آتا۔ ایک جانب ہوس ہے اور دوسری جانب مصنوعی پردہ داری۔

مقطعے کے شعر کا حسن یہ ہے کہ یہ انشا کے حقیقی لب و لہجے کا مظہر ہے۔ اس میں زیرِ مطالعہ غزل کا خوش آہنگ دھیما پن ہے اور ناکامی کا پُر لذت احساس بھی۔ از اول تا آخر یعنی مطلع و مقطع میں ایک معنوی وحدت ہے اور مقطع، مطلعے کا تکملہ۔ یہ مطلعے کی سنگینی اور کرب ناک سنجیدگی میں خوش گوارگی پیدا کر کے قاری کو خط بہم پہنچاتا ہے۔ اس شعر کا مصرعۂ ثانی بہ طور بھرپور اکائی ایک ضرب المثل کی حیثیت رکھتا ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے اس کے بعد مزید گفتگو محض قافیہ پیمائی ہے۔ اس شعر کا مفہوم یہ معلوم ہوتا ہے کہ فلک کی پیہم گردش آفاتِ ناگہانی کا پیش خیمہ ہے۔ اس سے کوئی خطۂ ارض محفوظ ہے نہ انسان۔ اس لیے ان چند دیرینہ احباب کا دم غنیمت ہے جو زندگی ہنسی خوشی گزار دینے کا سلیقہ جانتے ہیں۔

انشا کی ذات گردشِ فلک کی صدائے بازگشت ہے اور انسانی و اخلاقی اقدار کی پامالی کا آئینہ۔ اس لیے افکار و مصائب سے نڈھال انشا کی نگاہیں آفاتِ سماوی کے مضر اور منفی اثرات کی نشان دہی سے آگے نہیں جا سکتیں۔ چوں کہ انشا ایک زندہ دل انسان تھے۔ اس لیے انھیں کہیں بھی راحت اور دل آسائی کا چراغ جلتا ہوا دکھائی دیتا ہے تو اس کی روشنی میں زندگی کی پُر محن گھڑیاں ہنس بول کر گزار دینا چاہتے ہیں۔ اس خیال کی تائید میں تین الفاظ بہ طور خاص توجہ طلب ہیں: کہاں، سنا اور غنیمت۔ 'کہاں' زمان و مکان دونوں کو

محیط ہے۔ 'سنا' عام انسانی تجربے کی جانب اشارہ کررہا ہے شاعر کا خیال محض اس تجربے کی تصدیق کرتا ہے ورنہ انشا بجائے 'سنا'، 'بھلا' استعمال کر سکتے تھے۔ 'غنیمت' کلمۂ تشکر و اطمینان ہے اور اس دھڑکے کا اظہار بھی کہ انشا کی باقی ماندہ خوشی جورِ سپہر کی نذر نہ ہو جائے۔ اس شعر سے چند باتیں اور سامنے آتی ہیں شاعر کا Nostalgia یعنی ترکِ وطن کی کسک۔ عشرت سے عسرت کی طرف انشا کا سفر اور طبیعت کی تیزی وطراری اور 'بے چینی' جس کا سبب قلب شاعر کی ناصبوری ہے۔

غزل کی ردیف 'بیٹھے ہیں' پر انتظار، بے حسی اور سکتے کا عالم طاری ہے۔ احساس کی لَے اور جذبات کے رچاؤ نے غزل کو سہ آتشہ کر دیا ہے، لیکن جنون کے سخت ترین دورے اور ذہنی اختلال و انتزاع کی حالت میں انشا کی یہ فنی تخلیق ایک سوالیہ نشان ہے۔

●●●

غزل

آتش

یہ آرزو تھی تجھے گل کے رو برو کرتے
ہم اور بلبلِ بے تاب گفتگو کرتے

پیام بر نہ میسر ہوا تو خوب ہوا
زبانِ غیر سے کیا شرحِ آرزو کرتے

مری طرح سے مہ و مہر بھی ہیں آوارہ
کسی حبیب کی یہ بھی ہیں جستجو کرتے

ہمیشہ رنگ زمانہ بدلتا رہتا ہے
سفید رنگ ہیں آخر سیاہ مو کرتے

لٹاتے دولتِ دنیا کو مے کدے میں ہم
طلائی ساغرِ مے نقرئی سبو کرتے

ہمیشہ میں نے گریباں کو چاک چاک کیا
تمام عمر رفوگر رہے رفو کرتے

جو دیکھتے تری زنجیرِ زلف کا عالم
اسیر ہونے کی آزاد آرزو کرتے

بیاضِ گردنِ جاناں کو صبح کہتے جو ہم
ستارۂ سحری تکمۂ گلو کرتے

یہ کعبے سے نہیں بے وجہ نسبتِ رُخِ یار
یہ بے سبب نہیں مردے کو قبلہ رو کرتے

سکھاتے نالۂ شب گیر کو در اندازی
غمِ فراق کا اس چرخ کو عدو کرتے

وہ جانِ جاں نہیں آتا تو موت ہی آتی
دل و جگر کو کہاں تک بھلا لہو کرتے

نہ پوچھ عالم برگشتہ طالعی آتش
برستی آگ جو باراں کی آرزو کرتے

○

تجزیہ

آتش کی شاعری ایک غیر منقسم وحدت ہے، یہ وہ نوائے عاشقانہ ہے جس کی گونج فانی، حسرت، فراق اور ناصر کاظمی کے اشعار میں سنی جاسکتی ہے۔ ایک درجن اشعار پر مشتمل زیرِ مطالعہ غزل آتش کی نمائندہ غزل کہی جاسکتی ہے۔ آتش کی غیور طبیعت اور طرزِ بیان کی بیش تر خصوصیات اس میں مجتمع ہوگئی ہیں۔ اختصاصیت وحلاوت، مستانہ طمطراق، سپہ گرانہ بانکپن، فقر واستغنا، دولتِ دنیا سے بے رغبتی، آزادہ روی و بے باکی، عشق ومحبت کی سرخوشی، الفاظ وتراکیب کی خوش نمائی وزیبائی اور لب ولہجے کی تہذیب ومتانت اور لطافتِ اظہار آتش کی شاعری کی مہتم بالشان خصوصیات ہیں۔

پہلے شعر میں 'گل وبلبل' اردو فارسی شاعری کے معروف استعارے ہیں، چہرۂ محبوب اپنی رعنائی وشادابی میں گل سے مشابہ ہے بلکہ گل سے بہتر بھی۔ بلبل، گل پر جان چھڑکتا ہے اور عاشق گل محبوبی پر! ''اے بلبل اگر نالی من با تو ہم آوازم/ تو عشق گلے داری من عشق گل اندامے۔'' آتش کی شاعری میں عشق ایک جذبۂ مستانہ ہے یا ایک کیفیتِ وجدو رقص۔ غزل کی ردیف ایک حرفِ تمنائی ہے جو ماضی، حال اور مستقبل تینوں کو محیط ہے۔ اس غزل کی زمین میں اسی قافیے کے ساتھ آتش کی ایک اور غزل ہے: ''خوشا وہ دل کہ ہو جس دل میں آرزو تیری۔ خوشا دماغ جسے تازہ رکھے بو تیری۔'' بہ ظاہر آتش نے محبوب کو گل

سے تشبیہ دی ہے مگر مقصود مقابلہ و موازنہ اور وجہ موازنہ آب و تاب اور چمک دمک نہیں تازگی اور صباحت ہے اور یہاں مشبّہ بہ پر فوقیت دی جا رہی ہے۔ یہ فوقیت میر کے ہاں بھی ملتی ہے:

چمن میں گل نے جو کل دعویٔ جمال کیا
جمالِ یار نے منھ خوب اس کا لال کیا

فرق یہ ہے کہ آتش کے شعر میں صرف دعویٰ نہیں ہے، دلیل ہے اور ثبوت بھی۔ اس میں چار کردار ہیں: عاشقِ آرزومند، بلبلِ بے تاب، گل اور محبوب۔

شعر کا ماحصل ہے کہ بلبل بے تاب کا عاشقِ زار سے موازنہ، گل و بلبل پر گفتگو نہ کرنے میں بلبل کا اعترافِ شکست مستور ہے۔ یہاں گفتگو کرنے کا مطلب ہے کہ ذرا لاف و گزاف ہم بھی دیکھتے۔ شعر کا حسن اس کے ابہام میں ہے۔ محبوب کو رعنائی میں گل سے حسین تر ثابت کرنے کے لیے اس سے زیادہ معقول دلیل کیا ہو سکتی ہے کہ اگر بلبل بے تاب سے اس موضوع پر مذاکرہ ہو تو بہ گوشِ ہوش سنا جا سکتا ہے اور بہ چشمِ خود دیکھا جا سکتا ہے کہ بلبل کی جولانیِ طبع کی قلعی کھل رہی ہے اور رعنائیِ گل بھی شرم سار ہے۔

دوسرے شعر میں لفظ 'پیامبر' کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ پیامبر کا فریضہ وہی انجام دے سکتا ہے جسے عاشق کا اعتماد حاصل ہو جو قوتِ گویائی رکھتا ہو اور جو ترجمانی یا اصل کی نقل اُتارنے پر قادر ہو۔ خود صاحب معاملہ بعض اوقات جذبات کی تہ داری کی وجہ سے صحیح ترجمانی کرنے سے قاصر ہے تو چہ جائیکہ "زبانِ غیر۔" جذبات میں یک رُخا پن نہیں ہوتا۔ ان میں کبھی ٹھہراؤ آتا ہے کبھی اُبال۔ یہ آن میں بدلتے رہتے ہیں اور ہر لحظہ تغیر پذیر اور سچی بات تو یہ ہے کہ تجربات کی بوقلمونی اور محسوسات و جذبات کا دباؤ پیش محبوب ساری قوتِ گویائی سلب کر لیتا ہے تب ہی تو میر نے کہا ہے:

کہتے تو ہو یوں کہتے، یوں کہتے جو وہ آتا
سب کہنے کی باتیں ہیں کچھ بھی نہ کہا جاتا

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب پیامبر نہیں میسر ہے تو عاشق براہِ راست اظہارِ مدعا کیوں نہیں کرتا۔ اس کا جواب یہ ہے کہ تہذیب و شرافت مانع ہے۔ رہا پیامبر کے میسر نہ ہونے پر اطمینان کا سانس لینا تو اس سے نامرادی ٹپکتی ہے نہ بے نیازی بلکہ قلندرانہ جمعیت خاطر۔

تیسرے شعر کا بنیادی ماحصل یہ معلوم ہوتا ہے کہ عشق یا باہمی کشش یا کثرتِ شوق یا ذوقِ نمو سارے نظام کائنات کا محور ہے۔ ''مری طرح سے'' انسان کی داخلی صفات کی طرف اشارہ کر رہا ہے جو تڑپ، کرب، بے چینی، خلش یا ''درد و داغ و سوز و آرزو'' انسان کے باطنی اوصاف ہیں یہی مظاہر فطرت میں بھی پائے جاتے ہیں۔ آسمان پر ستاروں کی بھری پری محفل، چاند اور سورج کا مسلسل طلوع و غرب، ہواؤں کو سمت کی، پرتو مہر کو ذرات کی، رات کو دن کی اور دن کو رات کی تلاش اور دنیا کی ہر شے کو اپنے سے بہتر کی جستجو کا محرک جذبۂ عشق ہے۔ جہاں ایک طرف یہ انسانوں اور مظاہر فطرت میں محسوسات و جذبات کی یکسانیت کا مظہر ہے، اسی طرح یہ شاعر اور مہر و ماہ کے سفر کی سمت کا بھی تعین کرتا ہے۔ اس شعر کی تشریح فلسفۂ تصوف کی مدد سے بھی کی جاسکتی ہے۔ انسان کی غایتِ اولیٰ عرفانِ خداوندی ہے۔ انسان اور سارے مظاہر فطرت اسی حقیقتِ کبریٰ کے پرتو ہیں، حقیقتِ کبریٰ نہیں۔ اس حقیقت عظمیٰ کی جستجو ہی عرفانِ خداوندی کا ذریعہ ہے۔ اصل حقیقت سے اس دوری کو صوفیا ہجر سے تعبیر کرتے ہیں اور اس حقیقت سے واصل ہونا ہی اصل عرفان اور مقصدِ سفر قرار پاتا ہے، چنانچہ انسان اور مظاہر فطرت دونوں، جو حقیقتِ کل کے اجزا ہیں، کل سے ملنے کے لیے بے قرار ہیں اور اس لیے مائل سفر۔

چوتھا شعر ایک تمثیلی پیرایۂ بیان ہے۔ 'ہمیشہ رنگ زمانہ بدلتا رہتا ہے'' سہلِ ممتنع ہے اور تجربے کی آفاقیت کی وجہ سے اسے بہ ظاہر ایک ضرب المثل کی حیثیت حاصل ہے۔ دیوانِ آتش میں ایسے اشعار کی کمی نہیں جہاں کسی تشبیہ یا تمثیل یا تضاد کی وساطت سے کسی خیال کی تعمیم کی گئی ہے۔ اس شعر میں مصرعۂ ثانی تمثیل ہے اور مصرعۂ اولیٰ، اس تمثیل کی تعمیم۔ اس میں تجربے کی بنیاد ہے سیاہ بال والوں کا سفید ریش ہو جانا۔ مسئلہ یہ ہے کہ اس نیرنگیٔ زمانہ کو منکشف کرنے کے لیے آتش نے اس تجربے کا سہارا کیوں لیا۔ آتش کی پوری زندگی

کثرتِ رنج و آزار سے بھری ہوئی تھی۔ مزاج کا البیلا پن اور سپاہیانہ بانکپن، عزم اور جسارت سے بھرپور وہ مخفی قوتیں تھیں جن کے بل بوتے پر آتش نے نہایت جذبۂ فتح مندی کے ساتھ ہر غم کو انگیز کیا۔ شاعر کی حزن پسند طبیعت کا بھی اس میں دخل ہو سکتا ہے، تصوف کا بھی اور ملک میں سیاسی و معاشرتی عدم استحکام کا بھی۔ آتش کے سلسلے میں یہ موخرالذکر وجہ زیادہ محکم معلوم ہوتی ہے۔

پانچواں شعر لفظ 'لٹاتے' یعنی کلمۂ تمنائی سے شروع ہوتا ہے۔ مال و دولت دنیا جس پر انسان کا ذاتی تصرف ہو اس سے دست بردار ہو جانا یا اسے مستحقین میں تقسیم کر دینا، یہاں تک کہ اپنی بنیادی احتیاجات تک کی پروا نہ ہو، قلندری ہے۔ تاریخ میں دو مثالیں ایسی ملتی ہیں جنھوں نے جہاں بانی اور کشور کشائی کو پائے حقارت سے ٹھکرا دیا، سلطنت بلخ کو سلطان ابراہیم بن ادہم نے اور ریاستِ سمنان (ایران) کو سلطان سید اشرف جہانگیر نے۔ جس طرح ذاتی دولت کا لٹا دینا قلندری ہے بالکل اسی طرح کچھ نہ ہونے پر یہ تمنا رکھنا کہ اگر ہوتی تو لٹا دیتا، یہ بھی قلندری ہے، کیوں کہ فقر و قلندری کا تعلق بالآخر نیت اور طبیعت سے ہے۔ آتش نے جذب و سلوک کے مراحل نہیں طے کیے تھے نہ شریعت پر سختی سے پابند تھے مگر فقر و قلندری ان کے خون میں سرایت کیے ہوئے تھی۔ ان کی قلندری میں جو مستانہ لَے ملتی ہے وہ کہیں اور نظر نہیں آتی۔ اسی مستانہ لَے، زبان کی حلاوت اور 'ساغر و سبو' کے پردے میں توکل، استغنا اور قناعت کو انسانی زندگی کی آئیڈیل خصوصیات بنا کر پیش کرنے کی وجہ سے آتش کی شاعری کو جس کا لہجہ مستانہ ہے، حافظ شیرازی سے مماثل سمجھا گیا ہے۔ آتش اس لحاظ سے دنیادار آدمی تھے کہ وہ کٹر مذہبی انسان نہ تھے۔ ان کے عقائد میں لچک تھی اور یہ وسیع الخیال صوفی کی شان ہے بھی۔ آتش کی قلندری فقرِ سلمان و بوذر بھی نہ تھی مگر اپنی ماہیت میں حبِ علی کے نشے میں چور تھی جس کی سایہ گستری قلندر کو ہر دنیاوی حرص و ہوا سے آزاد و بے نیاز کر دیتی ہے۔

چھٹا شعر اپنی ماہیت میں پانچویں شعر سے مشابہ ہے۔ یہ بھی جذبۂ دیوانگی اور قلندرانہ بے نیازی کا مظہر ہے۔ اس کا بنیادی مفہوم یہ ہے کہ فقر و فاقے کی وہ زندگی جس

میں انسان خوش وخرم رہ سکتا ہو اور جو اس کی انا کو مجروح ہونے سے بچا سکتی ہو ان ترقیوں سے بہتر ہے جو دوسروں کے رہینِ منت ہوں۔ چاک گریباں کے رفو کرنے کا عمل مداوائے غم کی سعی ہے اور رفو شدہ گریبان کو چاک کرنے کا عمل ہے ہر مداوائے الم کو ٹھکرا دینا کیوں کہ قلندر کی مستی، طبع نازک، جلالت تمکنت اور فطرتِ غیور غیروں کی چارہ جوئی اور کرم فرمائی کی متحمل نہیں ہوسکتی۔ چنانچہ ایک طرف رفو کرنا فرزانگی اور دنیاوی تدبیر اختیار کرنا ہے، دوسری طرف چاک کرنا دیوانگی اور توکل، یعنی احسان نہ مول لینا۔ اے خانماں خراب ناحساں اٹھایئے۔ اب ایک مسئلہ اور رہ جاتا ہے، مصرع یوں بھی ہوسکتا تھا: ''ہمیشہ ہم نے گریباں کو چاک چاک کیا'' جب کہ اس غزل کے اکثر اشعار میں جمع متکلم کا استعمال ہوا ہے اور جہاں نہیں ہوا ہے وہاں یہی صیغہ مستور ہے کیوں کہ ردیف ہے 'کرتے'۔ یا پہلے مصرعے میں بجائے 'ہمیشہ'، 'تمام عمر' ہوتا تو دوسرے مصرعے میں بھی 'تمام عمر' کی رعایت سے مفہوم کی وضاحت اور بھی صراحت سے ہوتی۔ پہلے سوال کا جواب یہ ہے کہ اوّل تو 'ہمیشہ ہم' سے صوتی نقص پیدا ہو جاتا ہے، دوسرے تحریر وتقریر میں زیادہ تر عالمِ جوش میں تاکید کے لیے ضمیر واحد متکلم کا استعمال ہوتا ہے۔ یہاں 'میں' ایک مخصوص سیاق وسباق میں شاعر کی شخصیت تک رسائی حاصل کرنے کے لیے کلیدی حیثیت رکھتا ہے جو اکڑ، آزادگی اور آزادہ روی سے مملو ہے۔ دوسرے سوال کا جواب یہ ہے کہ ''تمام عمر گریباں کو میں نے چاک کیا'' سے چاک کرنا ایک معمولی واقعہ معلوم ہوتا ہے اور ''چاک چاک'' کرنا ہے تواتر وتسلسل کے پیش نظر قلندرانہ مزاج کی ایک مسلسل اور دائمی خصوصیت جسے اپنی خودداری کا خون کرکے حالات سے سمجھوتا کرنا ہرگز ہرگز پسند خاطر نہیں۔ آتش اکثر دو متضاد رنگوں سے کسی خیال کا نقش اُبھارتے ہیں، جیسے گل وبلبل، عاشق اور زبانِ غیر، سفید وسیاہ، طلائی ونقرئی، چاک ورفو۔ اسی طرح ساتویں شعر میں 'اسیری وآزادی'۔ یہ شعر اس تصور کی توسیع ہے کہ عشق انسان کو علائق دینوی سے آزاد کردیتا ہے۔ بہ ظاہر اسیری ہلاکت ہے اور آزادی نعمت۔ مگر زلفِ محبوب کی اسیری شاعر کے لیے بے قید آزادی سے بدرجہا بہتر ہے۔ زلف تو استعارہ ہے زنجیر کا اور زلف محبوب دراصل جمال محبوب ہے۔ 'عالم' اس شعر میں کانٹے کا لفظ ہے۔ اگر کوئی یہ پوچھے کہ

زلفِ محبوب یا حسنِ محبوب میں ایسی کیا بات ہے جس کی آرزو دنیا کی ہر آرزو سے بے نیاز کر دیتی ہے تو یہ اور ایسے سارے سوالات کو لفظ 'عالم' موقوف کر دیتا ہے۔ اس کا صرف ایک جواب ہے۔ اک نظر تم مرا محبوب نظر تو دیکھو۔ (فیض) اس شعر سے تین مختلف نتائج اخذ کیے جا سکتے ہیں: اوّل یہ کہ جسے تجربۂ عشق میسر نہیں وہ عالمِ حسن کا ادراک نہیں کر سکتا۔ دوسرے یہ کہ خود سے اپنے آپ پر عائد کردہ پابندی، اسیری یا غلامی نہیں۔ تیسرے عشق اس لیے نعمت ہے کہ یہ تفکرات و آلام روزگار کو بھلا دیتا ہے اور فراغت و اطمینان سے مالا مال کرتا ہے:

منال اے دل کہ در زنجیر زلفش همہ جمعیت است آشفتہ حالی

(حافظ)

دلوں کو فکر دو عالم سے کر دیا آزاد ترے جنوں کا خدا سلسلہ دراز کرے

(حسرت)

ہمارے شعرا نے ہمیشہ سپیدی کی مثال صبح سے اور آب و تاب کی مثال چاند تاروں سے دی ہے، اس لیے شعر میں 'بیاض گردن' اور 'صبح' میں وجہ تشبیہ سپیدی، 'تکمۂ گلو' اور 'ستارہ سحری' میں وجہ تشبیہ چمک دمک ہے۔ قد و قامت کے تصور سے لامحالہ حلقۂ گردن کی طرف نگاہ جاتی ہے، وہ گردن جو صاف و شفاف، شاداب اور صبیح ہے، اتنی صاف و شفاف کہ بیاضِ گردن کا نکلنا صبح کا نمودار ہونا ہے اور یہ کہنا کہ ستارۂ سحری (ستارۂ بام) جمالِ محبوب کا محض تکمۂ گلو ہے بے مثال شفافیت اور کمال حسن و زیبائی کو نمایاں کرتا ہے۔ دراصل شاعر کی نگاہیں محبوب کے جلوؤں سے تہی ہیں۔ اس لیے وہ محبوب کو تخیل کے پردوں میں سجا رہا ہے۔ محبوب نظر آتا تو شاعر کی نگاہ اس پر اسی زاویے سے پڑتی۔ 'ستارۂ سحری' سے مشابہت کی چند وجوہات ہیں۔ صبح اور ستارۂ سحری میں رعایتِ معنوی ہے۔ دوسرے صبح، نشاط و مسرت کا اعلان کرتی ہے اور مسرت ملاقات سے مشرف ہونے کے بعد ہی حاصل ہو سکتی ہے۔ تیسرے جس طرح کبھی کبھی صرف ایک نقطہ یا ایک چھوٹی سی لکیر سے پوری تصویر دل کش نظر آتی ہے اسی طرح آخر شب کے پس منظر میں نیلگوں آسمان پر ستارۂ سحری کی دمک سے ساری فضائے آسمانی منور نظر آتی ہے یعنی محض ایک تکمۂ گلو کی چمک سے سارا جسم ناز روشن ہے۔

نواں شعر عشق کی دائمی کیفیت اور حسن کی رومانی معنویت کا اشاریہ ہے۔ 'کعبہ' کا تصور تعظیم و تقدیس کا احساس پیدا کرتا ہے اور 'رُخِ محبوب' جذباتِ محبت کو برانگیختہ کرتا ہے تو آخر یہ تضاد کیوں؟ اور شاعر نے انھیں متوازی حیثیت سے پیش کیا ہے۔ فی الاصل 'کعبہ' سے 'رُخِ یار' کی نسبت حسن کی پاکیزگی و پاک دامنی کی وجہ سے ہے اور حسن کا Idealization بھی اور عشق جب تمام و کمال اپنے نقطۂ عروج پر ہوتا ہے تو عشق مجازی بھی عشق حقیقی بن جاتا ہے۔ مردے (عاشق) کا قبلہ رو ہونا جاں نثاری ہے اور عشق کا معراج کمال بھی۔ نارمل انسان کا صحت مند جذبۂ عشق حسن کی ذات سے وابستہ ہوتا ہے۔ عاشق کی غرض صرف محبت سے ہوتی ہے، یہ محبت جو رُخ بھی اختیار کرلے اور محبت اگر زندگی کا Norm بن جائے یعنی جینا بھی محبت کے لیے اور مرنا بھی محبت کی راہ میں تو محبت صرف ایک جذبہ نہیں رہتی، عقیدہ بن جاتی ہے۔

دسواں شعر صرف حسن کی نقاشی نہیں بلکہ اس میں تمنائے وصال کی زیریں لہر بھی ہے اور گیارہواں شعر کربِ تمنا کا مظہر۔ ہمارے کلاسیکی شعرا کی طرح جو فلک کو اپنے سارے مصائب کا سبب سمجھتے ہیں آتش بھی محبوب سے دوری کو جفائے آسمانی سے منسوب کرتے ہیں۔ نالۂ شب گیر کی دراندازی اگر نظامِ آسمانی میں اختلال پیدا کرتی تو چشمِ فلک کی جفا کارانہ توجہ نالۂ شب گیر کی طرف منتقل ہو جاتی اور اس طرح صدماتِ ہجر ختم ہو جاتے کیوں کہ محبوب سے ملنے کی راہ نکل آتی۔ اس میں شعریت کم ہے اور منطق زیادہ۔ سوال یہ ہے کہ عالمِ کرب میں بالعموم انسان کا فیصلہ جذباتی ہوتا ہے اور مندرجہ بالا شعر سے زیرکی و دانائی ٹپکتی ہے تو پھر جذباتیت اور خردمندی کا کیا جوڑ۔ جواب یہ ہے کہ یہ کارِ دنیا نہیں جس سے آتش بے نیاز یا بے پروا ہو جائیں۔ یہ کارِ عشق ہے جہاں سارے جتن کرنے پڑتے ہیں اور جہاں ہوش مندی بھی دیوانگی کا شاخسانہ ہے۔ اسی لیے گیارہویں شعر میں موت کی آرزو مصائبِ زمانہ سے فرار کے لیے نہیں بلکہ 'جانِ جاں' سے ملاقات کے لیے ہے کیوں کہ عالمِ عشق میں فنا ہو جانا ہی جوہرِ بقا ہے۔

مقطع میں 'باراں' رحمتِ خداوندی اور 'آگ' علامت ہے، عذاب و ہلاکت کی۔ انسان باراں کے لیے دعا کرے اور ابرِ رحمت کی بجائے آگ کی بارش شروع ہو جائے تو ایسا ہی ہے جیسے کسی کو پھولوں کی تمنا ہو اور اس پر پتھر برسائے جائیں۔ 'آگ' اور 'پانی' (باراں) اس شعر میں خاص استعارے ہیں اور اصل خیال تک رسائی اسی صنعتِ تضاد سے ہوتی ہے۔ آرزو کا انجام مثبت ہوتا ہو یا منفی۔ بہ ظاہر بارش و باراں کا نہ ہونا آرزو کے پایۂ تکمیل تک نہ پہنچنے کے مترادف ہے اور اس لیے آرزو کی ناکامی۔ لیکن در حقیقت زیرِ مطالعہ شعر میں خواب کی الٹی تعبیر کی طرح پایۂ تکمیل تک پہنچتے پہنچتے انجام کار آرزو ایک آفت رسیدہ ٹھوس حقیقت بن جاتی ہے۔ 'آگ' اسی آفت رسیدہ یا خزاں رسیدہ جامد حقیقت کی غمازی کرتی ہے۔ اس شعر میں جو نکتہ مضمر ہے وہ یہ ہے کہ اصل ناکامی آرزو کی ناکامی نہیں بلکہ مقدر کی ناکامی ہے۔ اس شعر سے ہمت و جسارت اور حوصلہ میں کہیں کمزوری نظر آتی ہے نہ یہ ہمارے جذبۂ ترحم کو برانگیختہ کرتا ہے بلکہ اپنے بنیادی معنی و مفہوم میں ایسی شخصیت کی نقاب کشائی کرتا ہے جو منشائے خداوندی پر پختہ یقین رکھتی ہے اور ہمت مردانہ کا پیکر ہے۔ آتش نے تخلص سے بھی فائدہ اُٹھایا ہے۔ لوہا لوہے کو کاٹتا ہے اور آگ کو آگ۔ شاعر کا دیو پیکر جذبہ اس آگ کو جذب کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ بارانِ آتش کے امکان کے باوجود مقطع ولولہ، نشاط اور اُمنگ کی لہک سے رچا ہوا ہے اور یہی کیفیت اس شعر کو تاثیر عطا کرتی ہے۔ آتش کا یہ شعر ہمیں وہی حوصلہ عطا کرتا ہے جو فیض کا درجِ ذیل شعر:

غمِ جہاں ہو غمِ یار ہو کہ تیر، ستم!!
جو آئے آئے کہ ہم دل کشادہ رکھتے ہیں

سالہا سال کے تجربات کی بھٹی میں تپ کر جو تجربات برآمد ہوتے ہیں وہی کندن ہو کر ضرب المثل کا چلن اختیار کر لیتے ہیں۔ آتش کے بہت سے اشعار کی طرح یہ مقطع بھی ضرب المثل کی حیثیت رکھتا ہے کیوں کہ یہ خواص کی زبان پر ہے اور اس میں پیش کیا ہوا تجربہ آفاقی ہے۔

●●●

غزل

آتش

دہن پر ہیں ان کے گماں کیسے کیسے
کلام آتے ہیں درمیاں کیسے کیسے
زمینِ چمن گل کھلاتی ہے کیا کیا
بدلتا ہے رنگ آسماں کیسے کیسے
تمہارے شہیدوں میں داخل ہوئے ہیں
گل و لالۂ و ارغواں کیسے کیسے
بہار آئی ہے نشہ میں جھومتے ہیں
مریدانِ پیرِ مغاں کیسے کیسے
عجب کیا چھٹے روح سے جامۂ تن
لٹے راہ میں کارواں کیسے کیسے
نہ مڑ کر بھی بے درد قاتل نے دیکھا
تڑپتے رہے نیم جاں کیسے کیسے
نہ گورِ سکندر نہ ہے قبرِ دارا
مٹے ناميوں کے نشاں کیسے کیسے
بہار گلستاں کی ہے آمد آمد!
خوشی پھرتے ہیں باغباں کیسے کیسے
تری کلکِ قدرت کے قربان آنکھیں
دکھائے ہیں خوش رو جواں کیسے کیسے

تجزیہ

مطلع کی روح تک رسائی حاصل کرنے کے لیے شعر کے کلیدی الفاظ دہن، گمان اور کلام غور طلب ہیں۔ شعر میں 'کیسے کیسے' کلمۂ توصیفی ہے۔ دہنِ محبوب کے بارے میں وسیع تر سلسلۂ گمان سے خوش کلامی بھی پیدا ہوتی ہے اور پیچ در پیچ شاعرانہ باریکی بھی۔ گمان صرف ان اشیا کے سلسلے میں پیدا ہوتا ہے جو یکسر معدوم ہوں یا موجود ہوتے ہوئے بھی ادراک کی گرفت میں نہ آئیں۔ دہن کو اردو فارسی شعرانے اکثر اس کی تنگی کی بنا پر غنچے سے تشبیہ دی ہے، لیکن آتش دہن محبوب کو محض غنچہ کہہ کر فکر پر قدغن نہیں لگاتے بلکہ نیرنگ نظر دہن کی جلوہ سامانی کو مختلف گوشوں سے دیکھتے ہیں جس سے دہن کے بارے میں نئے نئے گمان یا نئے نئے نکاتِ شاعرانہ پیدا ہوتے ہیں۔

آتش شاعری میں لفظ کی اہمیت اور اس کے تخلیقی استعمال کے ادا شناس ہیں۔ انھوں نے احساس وخیال کی یکجائی کو 'فکرِ رنگین' سے تعبیر کیا ہے جو ان کی شاعری کے احساسی پہلو کو نمایاں کرتی ہے۔ مگر 'گمان' اس تخیلی تجربے کے لیے محرک ہے جسے آتش نے اپنی شاعری میں فکر رنگین کے برعکس بلندیٔ فکر یا فکر عالی سے منسوب کیا ہے۔ اعتبار و یقین میں یکسانیت کی پائداری ہے اور تخمین وظن میں ہر آن اور ہر لحظہ بدلتی ہوئی کیفیت اور اس کیفیت کی رنگارنگی۔ قوتِ متخیلہ، معلومات، تجربات اور مشاہدات کو مکرر ترتیب دے کر ایک

نئی صورت بخشتی ہے یا اشیا کو ان کی اصل معنویت و ماہیت برقرار رکھتے ہوئے حسین سے حسین تر انداز میں پیش کرتی ہے۔ اشیا کا اس طرح کا Transmutation تخیل کے عمل و تصرف کی وجہ سے خیال میں بھی ہوتا ہے اور پیرایۂ بیان میں بھی۔ اور اگر شے معدوم ہے یا 'ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے' تو تخیل کی شعبدہ زائی فکر و احساس کی اس کثیر الجہتی کا سبب بن جاتی ہے جس کی نہ کوئی حد ہے نہ انتہا اور جو خوش کلامی یا قابلِ قدر شاعری کا بنیادی جوہر ہے۔

فی الاصل دہن فرضی ہے نہ معدوم تو پھر شعرا نے اسے معدوم و موہوم کیوں سمجھا۔ اس کا سیدھا سا جواب یہ ہے کہ تنگیٔ دہن خوب صورتی کی علامات میں سے ہے اور لکھنوی شعرا نے ذکرِ دہن و کمر کے سلسلے میں ایسی ایسی شاعرانہ موشگافیاں دکھائی ہیں کہ پایانِ کار دہنِ محبوب موہوم و معدوم ہو گیا جس کے وجود کو ثابت کرنے کے لیے "کلام آتے ہیں درمیاں کیسے کیسے" وہم و گمان کی کیفیت ان تجربات و مشاہدات کو انگیز کرنے کی بنیادی محرک ہے جس کے بغیر یقین و اثبات تک رسائی حاصل نہیں ہوتی۔

دوسرا شعر انسانی زندگی میں ظہور پذیر ہونے والے نو بہ نو اور تازہ بہ تازہ انقلابات و تغیرات کی جانب اشارہ کر رہا ہے۔ ہم اپنی روز مرہ زندگی میں ادنیٰ اور اعلیٰ دونوں سطحوں پر ہونے والے انقلاب انگیز عوامل کا بخوبی ادراک کرتے ہیں مگر بات یہیں ختم نہیں ہوتی کیوں کہ زیرِ مطالعہ شعر میں 'کیسے کیسے' کی ردیف میں جو لہجۂ استعجاب پنہاں ہے وہ بعض ایسے مخصوص حالات و کوائف کو نشان دہی کر رہا ہے جن کی اساس شاعر کی ذات بھی ہے اور یہ وسیع تر کائنات بھی۔

زمین پر ہلاکت خیز حد تک نئے نئے واقعات کا رونما ہونا تو اہلِ زمین کے شعوری عملِ تخریب کا نتیجہ ہے مگر اہلِ دنیا اس ہلاکت خیزی کا ذمہ دار آسمان کو ٹھہراتے ہیں۔ آتش ستارہ شناس تھے نہ ستارہ پرست۔ انھوں نے مروجہ عقیدے کے شاعرانہ ادراک کو اپنے ذاتی تجربے کے وسیلے سے ایک کائناتی بصیرت عطا کر دی ہے جو تنہائی میں ہماری رفاقت کرتی ہے اور حکمتِ انفس و آفاق کی گرہ بھی کھولتی ہے۔

آتش بچپن سے اپنی عمر کے آخری حصے تک جن مصائب اور تلخی حالات سے نبرد آزما رہے ان کی تصویر دل ہلا دینے والی ہے۔ بے سروسامانی کے عالم میں کسب معاش کے لیے ان کے آبا و اجداد کا بغداد سے ترکِ وطن کر کے دہلی آنا یقیناً ان کے تحت الشعور میں کانٹے کی طرح کھٹکتا رہا ہوگا۔ دہلی اُجڑی تو یہ تبدیلی ہوئی کہ آتش کے والد دہلی سے فیض آباد آگئے۔ آتش جوانی کی منزل تک نہ پہنچنے پائے تھے کہ ان کے والد کا سایہ سر سے اُٹھ گیا اور خاطر خواہ مروجہ تعلیم حاصل نہ کر سکے ہوں گے۔ فیض آباد میں سکون نہ ملا تو آتش نے لکھنؤ کا رُخ کیا۔ غرض شومیٔ قسمت نے ایک جگہ نہ رہنے دیا۔ اس طرح زرق و رہائش کے لیے کو بہ کو، شہر بہ شہر اور جا بہ جا پھرنا زمین کا گل کھلانا اور آسمان کا رنگ بدلنا ہے۔ لکھنؤ میں آتش کا واسطہ ناسخ سے پڑا۔ ناسخ دنیادار اور بارسوخ تھے، آتش غیور اور بے پروا۔ آتش و ناسخ آپس میں حریف تھے۔ اپنے خلاف سازش، چشمک اور گروہ بندی کا بھی آتش کے دل و دماغ پر ضرور اثر پڑا ہوگا۔

۱۸۵۶ء میں اودھ کی حکومت کا شیرازہ بکھرتے اور نواب واجد علی شاہ اختر کو قیدِ فرنگ میں آتش نے جاتے دیکھا۔ یہ کس قدر دردانگیز بات ہے کہ خود بعض امرا اور اربابِ اختیار میں سے بعض صاحبِ اقتدار حکام نے انگریزوں سے مل کر نواب واجد علی شاہ اختر کا تختہ پلٹنے کے لیے سازش بھی کی۔ چنانچہ زمین کا گل کھلانا، یعنی نئی بات پیدا کرنا اودھ کی سرزمین پر انگریزوں کا تسلط اور ان کی عمل داری ہے اور آسمان کا رنگ بدلنا انگریزوں کے ہاتھوں دہلی اور اودھ کی تباہی و بربادی ہے۔ ہندوستان کا پایۂ تخت وہی دہلی تھی جس کی سرزمین کا نقشہ قطب الدین ایبک سے لے کر آخری فرماں روائے سلطنت مغلیہ بہادر شاہ ظفر تک ہزاروں بار بنتا بگڑتا رہا اور جس پر رفتارِ کواکب کی برکتوں کا ورود رہا ہے اور نحوستوں کا نزول بھی۔

تیسرے شعر میں 'لالہ و گل وار غواں' میں تشابہ پایا جاتا ہے۔ ان میں قدرِ مشترک سرخی ہے۔ شعر میں حرفِ تشبیہ اور وجہ تشبیہ کی طرح مشبّہ بھی محذوف ہے۔ پہلے مصرع میں 'تمہارے'، 'کل' کی حیثیت رکھتا ہے اور اس میں رمزیت یہ ہے کہ اس سے مراد 'جزو' ہے، یعنی رُخسار۔ 'گل و لالہ وار غواں' کا رخسار سے تعلق شاعر نے قاری کی عقل و حس پر چھوڑ

دیا ہے۔ خلاصۂ کلام یہ ہے کہ رخسار محبوب کے سامنے لالہ وارغواں کی صباحت و شادابی ماند ہے، مگر ہے یہ امر خلاف واقعہ۔ شیکسپیئر نے اپنی ایک نظم میں حقیقت پسندی کے ساتھ رخسارِ محبوب کے تعلق سے لکھا ہے کہ ان رخساروں میں گلاب کے پھولوں جیسی تو کوئی بات ہے نہیں اور یہ کہ وہ جس کا شیفتہ ودیوانہ ہے وہ کوئی دیوی ہے۔ نہ حسن مثالی:

I have seen roses domaskedred, and white But
no such roses see I in her cheeks. My mistress
when she walks, treads on the ground.

(سانیٹ نمبر: ۱۳۰)

مگر آتش کے شعر میں اوّل تو مبالغے سے کلام میں دل کشی پیدا ہو گئی ہے، دوسرے جذبۂ عشق کی شدت میں عاشق کی نگاہیں بھی خیرہ ہو جاتی ہیں۔

چوتھے شعر میں 'بہار'، 'ساقی' اور 'نشہ' وہ لفظی تلازمات ہیں جن سے فصلِ گل کا پورا نقشہ آنکھوں کے سامنے پھر جاتا ہے۔ بہار آتی ہے تو ساقیِ مے خانہ مے خواروں کو شراب پلاتا ہے اور نتیجتاً مے خوار نشے میں جھومنے لگتے ہیں۔ مگر بس محض اتنی سی بات نہیں ہے آتش کی تشبیہات، استعارات اور طرزِ بیان میں بڑی تہہ داری بھی ہے:

اپنے ہر شعر میں ہے معنیِ تہہ دار آتش
وہ سمجھتے ہیں جو کچھ فہم و ذکا رکھتے ہیں

چنانچہ ساقی (واعظ) کے مریدوں (مے خواروں) کا شراب کے 'نشے میں جھومنا' علامت ہے اپنی خفیف الحرکتی کی۔ اس شعر میں صنعتِ ابہام بھی ہے جس میں شاعر لفظوں سے مفہوم کو ظاہر نہیں کرتا مگر ایسے قرائن مہیا کر دیتا ہے جس سے قاری یا سامع کا خیال معاً اصل مفہوم کی جانب از خود رجوع کرتا ہے۔ آتش کا ایک اور شعر دیکھیے۔ کیا اس سے مذکورہ بالا خیال کی تائید نہیں ہوتی؟:

موسمِ گل کی ہوا کرتی ہے تکلیف شراب
پردہ کھل جاتا ہے آتش زاہد سالوس کا

اس قسم کے اشعار تفریحِ طبع کا سامان ہیں نہ محض طنز و تشنیع بلکہ سماج کی سطحی چمک دمک اور تقدس کے کھوکھلے پن کو سمجھنے کے لیے تاریخی دستاویز کی حیثیت رکھتے ہیں۔

پانچویں شعر میں پہلا مصرع بیان یا دعویٰ ہے اور دوسرا مصرع دلیل یا استعارہ تمثیل۔ پہلے مصرع میں 'عجب کیا' سے مترشح ہے کہ موت کا وقوع ہونا کیوں کر فانی انسان کو ورطۂ حیرت میں ڈال سکتا ہے کیوں کہ یہی ایک ایسی حقیقت ہے جس کا کوئی منکر نہیں۔ موجودہ تحقیقات نے 'روح' کا جسم میں نفوذ و قیام بڑی حد تک تسلیم کر لیا ہے۔ یہ ایک لطیف برقی رو کی طرح جسم کی رگ رگ میں سرایت کیے ہوئے ہے۔ روح کا جسم سے جدا ہونے کا لمحہ باعثِ موت ہے۔ ایک کا دوسرے سے جدا ہونے کا عمل بہ یک وقت صادر ہوتا ہے۔ 'جامۂ تن' کی اضافت میں جو رمز پنہاں ہے وہ محولہ بالا سوال کا ایک مختصر سا جواب ہے۔ تن کو جامے سے تشبیہ دی گئی ہے۔ جامے کے مسلسل استعمال سے جامے کے کثیف ہو جانے کا احتمال باقی رہتا ہے۔ جب روح، جامۂ تن سے جدا ہوتی ہے تو اس رنگ کثافت کا اثر اپنے آپ چھوٹ جاتا ہے کیوں کہ روح اپنی ماہیت میں ایک پاک اور لطیف شے ہے۔ مختصر لفظوں میں پہلے مصرعے کا خلاصہ یہ ہے کہ موت ایک ناگزیر حادثہ ہے۔ دوسرے مصرعے میں راہ استعارہ ہے دنیا کا اور کارواں ارواحِ انسانی کا۔ ناگہانی طور پر موت کے وقوع ہونے کے عمل کو آناً فاناً اور اچانک کارواں کے لٹنے سے مماثل کیا گیا ہے کیوں کہ راہ زن کارواں پر اس وقت حملہ آور ہوتا یا شبخون مارتا ہے جب کارواں عالم خواب میں ہو، نیم بیداری کے عالم میں ہو یا اس پر مکمل بے خبری کی کیفیت طاری ہو تن سے الگ ہو کر چاند ستاروں سے زیادہ صاف و شفاف روح (مسافر) کا اعلیٰ و ارفع منازل طے کرتے ہوئے خدا کی ذات میں ضم ہو جانا۔ مسافر کا مال و اسباب سفر کھو کر بھی منزلِ مقصود تک پہنچ جانا ہے۔ ردیف 'کیسے کیسے' میں یہاں حسرت و ملال کی بڑی پُر درد زیریں لہریں اٹھ رہی ہیں۔

چھٹے شعر میں قاتل کا فریضہ ہے یکسر ہلاک کر دینا۔ قاتل کام کر گزرنے کے بعد اس امر کو جاننے کے لیے بے چین رہتا ہے کہ ضربِ کاری نے واقعی اپنا کام کر دکھایا یا نہیں۔

اس لیے وہ مڑ کر اپنے کارنامے کا جائزہ بھی لیتا ہے۔ مڑ کر دیکھنے میں ایک پہلو یہ بھی ہے کہ شاید اس کے دل میں کہیں کسی جذبۂ ترحم کی رمق پیدا ہو جائے اور عرقِ ندامت اسے اپنے کارِ فاسد کی تلافی کرنے پر مجبور کرے اور مرنے والے کو مرنے سے بچا لے۔ نیم جاں چھوڑ دینا تو ظلم اور سنگ دلی ہے مگر اس پر مستزاد مڑ کر بھی نہ دیکھنا سفاکی اور بربریت۔ انجام، مظلوم کا مسلسل تڑپنا اور عالمِ کرب میں سسک سسک کر رہنا۔ یہ شعر زیرِ مطالعہ غزل کے اچھے اشعار میں سے ہے۔ قاتل کی بے دردی، مڑ کر نہ دیکھنے میں بے رحمی اور ستم رسیدوں کی نیم جانی کو موزوں لفظوں کی حرکت اور روانی سے منکشف کیا گیا ہے۔ دل میں اتر جانے والے نہایت صاف و سادہ الفاظ میں بے درد قاتل اور تڑپتے ہوئے نیم جاں کی تصویروں میں حیرت انگیز مصوری کا عمل کارفرما ہے۔

اس شعر کی تفہیم کا ایک اور رُخ بھی ہے۔ آتش کی شاعری ان کے ہم عصر شعرا کے برعکس رعایت لفظی، محاورہ بندی اور بول چال کی زبان کے اظہار تک محدود نہیں بلکہ انھوں نے غزل کی مخصوص علامات چمن، بہار، گلستاں، باغباں، قاتل اور جلاد جیسے الفاظ کے استعمال سے نہایت گہرے ملکی و ملّی واقعات کی جانب تغزل کے پیرائے میں دلچسپ اور معنی خیز اشارے کیے ہیں۔ دیوانِ آتش میں جا بہ جا علی، بوتراب، ذوالفقار، حسن اور حسین جیسے مبارک و مقدس نام بعض مفاہیم کی ادائیگی کے لیے استعمال کیے گئے ہیں۔ اگر قاری کے ذہن میں واقعۂ کربلا کا ایک ہلکا سا بھی نقشہ موجود ہے تو حضرت علی اصغر اور حضرت علی اکبر کی نیم جانی اور شمر و ابن زیاد جیسے بے درد قاتلانِ اہلِ بیت کی بے رحمی کی تصویریں آنکھوں کے سامنے پھر جاتی ہیں۔ اس جگر خراش اور لرزہ براندام کر دینے والے واقعے کی جانب اشارہ بعید از قیاس نہیں، اور اگر اس واقعے کی جانب اشارہ بھی مقصود ہو تب بھی چند لفظوں کے شاعرانہ تصرف سے قاتل کی بے پایاں شقاوتِ قلبی اور نیم جاں کی ستم رسیدگی کا عمل شعر میں جس پیمانے پر دکھایا گیا ہے، اس کا دائرہ غزل کے روایتی محبوب کی بے مہری اور عاشق کی جاں فروشی سے کہیں زیادہ وسیع تر ہے۔ بے درد قاتل علامت ہو سکتا ہے ریاستِ اودھ کی اینٹ سے اینٹ بجانے والے اور سلطنتِ مغلیہ کو تاراج اور تہس نہس کرنے والے انگریز

حکام اور فوجی افسروں کی۔ نیم جاں وہ تاجور ہیں جن کی آنکھیں نکالی گئیں، آنکھوں میں سلائیاں پھیری گئیں، وہ شہزادے اور شہزادیاں جن کے دست و بازو کاٹے گئے یا جنھیں بے دردی سے تہہِ تیغ کیا گیا اور ان حکومتوں کے ستون وہ امرا اور شرفا ہیں جن کو سولی پر لٹکا دیا گیا۔ اس شعر میں 'کیسے کیسے' کلمہ تأسف ہے۔ قافیہ جو صیغہ جمع میں ہے عشاق کی کثرتِ تعداد کا آئینہ دار نہیں بلکہ بعض اہم سیاسی و تاریخی شخصیات کا۔

تلمیح اس لحاظ سے شعر کے محاسن میں شامل ہے کہ اس شعر کی معنویت میں تہہ داری پیدا ہو جاتی ہے اور حافظے میں محفوظ کسی قصۂ پارینہ کی بازیافت سے شاعر ایک بھرپور نقش اُبھارنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ ساتویں شعر میں دارا و سکندر کا ذکر سطوتِ شہنشاہی پر فقر کی برتری اُجاگر کرنے کے لیے ہے اور آتش نے ان تلمیحات سے اس شعر میں جو نقش اُبھارا ہے وہ حیاتِ مستعار یا دنیا کی بے ثباتی کا ہے۔

تاریخِ عالم سے آتش نے بہ طور خاص ان دو ناموں کا انتخاب اس لیے کیا ہے کہ اوّل تو کشور کشائی، لاؤ لشکر اور فتوحات میں ان دونوں بادشاہوں کی طاقتیں دبدبہ وصولت کے نقطۂ عروج تک پہنچ گئی تھیں۔ دوسرے، یہ کہ دونوں ایک دوسرے کے حریف تھے، سکندر فاتح اور دارا مفتوح۔ پھر یہ ملک گیری اور کشور کشائی کا انجام بھی بالآخر عام انسانوں جیسا ہے۔ ہیبت و شوکت ہو یا دولت و جلالت یا ان بادشاہوں جیسی عظیم الشان سلطنت یا ان جیسی رقابت و شہرت، سب کا انجام فنا ہے۔ ان کے جاہ و حشم، ملک و مال کا نشان تک باقی نہ رہا اسی طرح کتنے ہی شاہانِ سلف لقمۂ اجل بن گئے۔ امیر و غریب، صغیر و کبیر اور فاتح و مفتوح سب ہلاکت خیز وقت (Devouring time) کی زد میں ہیں۔ چھوٹی بحر میں اور بہ ظاہر سامنے کے لفظوں کے ذریعے یہ شعر ذہن پر بھرپور اور دیرپا اثر مرتب کرتا ہے اور اس شعر کو پڑھ کر ٹامس گرے کے مرثیے ''گورستان غریباں'' کے اس مصرعے کی یاد تازی ہو جاتی ہے:

The Paths of glory lead but to the grave

آتش کے شعر میں پنجۂ فنا کی ہلاکت خیزی کا یہ عالم ہے کہ ان عیش کوش اور جنگجو بادشاہوں کی زندگی کے سیاق وسباق میں یہ نشانات ہیں محض تاج وتخت، طبل وعلم، سلطنت و حکومت اور قصر وایواں کے، اس لیے کہ دست بردِ زمانہ نے ان کا بھی کوئی خفیف سے خفیف نشان نہیں چھوڑا۔ یہ گورِ سکندر اور قیدِ دارا کی مصوری نہیں بلکہ تصویروں کے پیچھے جو احساس تھرتھرا رہا ہے آتش اس کی ترسیل کر رہے ہیں۔

آٹھویں شعر میں باغباں 'بہار' اس شعر میں علامت ہے انگریزوں کی عمل داری کے آغاز میں سرزمین اودھ پر سطحی اور عارضی خوش حالی کی۔ 'باغباں' حق نمک ادا کرنے والے وہ کاسہ لیس اور کیسہ بردار ہیں جن کی سازش اور درپردہ حمایت سے انگریزی حکومت کو اپنے قیام کو مستحکم کرنے میں کامیابی نصیب ہوئی۔ ردیف 'کیسے کیسے' میں طنز وتحقیر اور استہزا کی دبی دبی آنچ بھی اس گمان کی تصدیق کر رہی ہے۔ انگریزوں نے ہندوستان کی سیاسی وحدت اور شیرازہ بندی کو پارہ پارہ کرنے کے لیے الگ الگ ریاستوں کو اُبھارا۔ ان ریاستوں میں ان کے نائب اور حلیف تھے جنھوں نے انگریزی حکومت کی جڑیں مضبوط کرنے میں ان کی مدد کی۔ ان چھوٹی چھوٹی ریاستوں کے سربراہ وہ 'باغباں' تھے جو معاشی طور پر بہ ظاہر سرسبز وشاداب اور آسودہ حال ریاستوں کو تاریخ کا دورِ زریں سمجھتے تھے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر کی دوررس نگاہیں مستقبل کے ان تاریک گوشوں میں بھی جھانک کر دیکھ رہی تھیں جو بالآخر انگریزوں کے تسلط، ان کے جبر استبداد اور ان کی نت نئی عیارانہ پالیسیوں کی وجہ سے ان ریاستوں کے زوال کا باعث ہوئے۔ آخری شعر پڑھ کر بے ساختہ انیس کا یہ شعر یاد آجاتا ہے:

پڑھیں درود نہ کیوں دیکھ کر حسینوں کو
خیالِ صنعتِ صانع ہے پاک بینوں کو

اس لیے کہ ''کلکِ قدرت''، صانعِ ازل ہے۔ ''خوش رو جواں'' یہ حسینانِ جہاں ہیں اور آنکھوں کا قربان ہونا درود پڑھنا ہے۔ مجموعی طور سے غزل کا یہ شعر شکرِ نعمت کا اظہار ہیں۔ کلکِ قدرت کی صناعی صرف ''خوش رو جوانوں'' تک محدود نہیں بلکہ ہماری زندگی کی

ساری خیر و برکت، تمام آسائش و راحت اور مادّی سہولتیں خدائے بزرگ و برتر ہی کا عطیہ ہیں۔

زیرمطالعہ غزل، آتش کی اچھی غزلوں میں ہے۔ مترنم بحر میں 'کیسے کیسے' کی ردیف فکر کے اُتار چڑھاؤ اور نشاطیہ آہنگ کے زیروبم کی عکاس ہے۔ غزل کے ہر شعر میں معنی و مفہوم کے مختلف پرتیں ہیں جن کی گرہیں کھولنے میں قاری کے احساس کی خیال انگیزی سے اور جذبے کے ارتعاش کو لفظی تکرار اور ردیف کے تسلسل وار متغزلانہ لہجے سے مدد ملتی ہے۔ غزل کی مجموعی فضا تہہ نشین عصری حسیت ہے۔

●●●

غزل

شیفتہ

آرام سے ہے کون جہانِ خراب میں
گل سینہ چاک اور صبا اضطراب میں

سب اس میں محو اور وہ سب سے علاحدہ
آئینہ میں ہے آب نہ آئینہ آب میں

معنی کی فکر چاہیے، صورت سے کیا حصول
کیا فائدہ ہے، موج اگر ہے سراب میں

نے بادِ نو بہار ہے اب نے شمیم گل
ہم کو بہت ثبات رہا اضطراب میں

حیرت ہے کیا نقاب ہیں گر رنگ رنگ کے
نیرنگ جلوہ سے ہے تنوع نقاب میں

فرصت کہاں کہ اور بھی کچھ کام کیجیے
بازی میں جمعہ صرف ہے، شنبہ شراب میں

ذات و صفات میں بھی یہی ربط سمجھئے

جو آفتاب و روشنیٔ آفتاب میں

قطع نظر جو نقش و نگار جہاں سے ہو
دیکھو وہ آنکھ سے جو نہ دیکھا ہو خواب میں

طوبیٰ لہم جو کشتۂ عشق عفیف ہیں
کیا شبہ اس گروہ کے حسنِ مآب میں

مرنے کے بعد بھی کہیں شاید پتا لگے
کھویا ہے ہم نے آپ کو عہدِ شباب میں

پھر ہے ہوائے مطرب و مے ہم کو شیفتہ
مدت گزر گئی ورع و اجتناب میں

○

تجزیہ

نواب مصطفیٰ علی خاں شیفتہ جس محفل شعر و سخن کے صدر نشینوں میں سے تھے وہ ذوق، مومن، غالب، مفتی صدر الدین خاں آزردہ اور مولانا فضل حق خیرآبادی جیسی سربرآوردہ شخصیتوں پر مشتمل تھی۔ شیفتہ تھے تو مومن کے شاگرد مگر اسلوب بیان اور شاعری میں انھوں نے مومن کی زبان کے اس پر پیچ انداز اور معماتی آہنگ سے احتراز کیا جسے ناقدین غزل نازک خیالی اور مضمون آفرینی سے تعبیر کرتے ہیں۔ کبھی کبھی فکر کی پرواز غیر منضبط ہونے کی وجہ سے غالب کی زبان میں جو تعقید اور ناہمواری پیدا ہو جاتی ہے شیفتہ کی خوش طبعی دامن تغزل کو اس بے اعتدالی سے بچانے میں کامیاب نظر آتی ہے۔ اس کے باوجود وہ مومن و غالب کی نسبت کم تر درجے کے غزل گو شاعر ہیں۔ اردو غزل گوئی میں شیفتہ کا شاعرانہ مرتبہ اتنا بلند نہیں، جتنا ان کا علمی مرتبہ۔ شیفتہ کا مقام اردو شاعری میں ادبی اور تاریخی ہے، اجتہادی نہیں۔ جہاں تہاں ان کی غزلوں میں فکر و خیال کے کوندے بھی لپکتے ہوئے نظر آتے ہیں، لیکن ان کا اصل کارنامہ متوازن اور خوش رنگ اسلوب کی تلاش ہے۔ لیکن اس غزلیہ شاعری کی سنبھلی ہوئی کیفیت ایک متوازن اور سنبھلی ہوئی شخصیت کی بھی نشان دہی کرتی ہے۔ ان کے کلام کا مطالعہ کرنے کے بعد 'یادگار غالب' میں شیفتہ کے بارے میں حالی کی اس بات میں وزن نظر آتا ہے کہ 'شعر کا جیسا صحیح مذاق ان کی طبیعت میں پیدا کیا

گیا تھا، ایسا بہت ہی کم دیکھنے میں آیا ہے۔ لوگ ان کے مذاق کو شعر کے حسن وقبح کا معیار جانتے تھے۔" شیفتہ کی شاعری کی ایک نمایاں خوبی یہ ہے کہ یہ بے روح مبالغہ آرائی اور صنعت گری سے خالی ہوتے ہوئے بھی سپاٹ یا پھیکی نہیں ہے۔ ان کی غزلیں صفائی، سادگی اور شستگی کا دل آویز مرقع ہیں جن کی شعری فضا پر آہنگ موسیقی کی زم زم ترنگ سے شاداب نظر آتی ہے۔

زیر مطالعہ غزل شیفتہ کی ان نمائندہ غزلوں میں شمار کی جاسکتی ہے جن میں ان کی شاعری کی مذکورہ بالا خصوصیات بہ کمال آب وتاب جلوہ گر ہیں۔ ان کی اور بھی دو غزلیں اسی زمین میں ہیں مگر ان کی چمک دمک پیش نظر غزل کے سامنے ماند پڑ جاتی ہے۔ مجموعی طور سے ایک حزن خفی اس غزل کی رگ و پے میں جاری وساری ہے۔ خیال کی سطح پر اس غزل کے ترکیبی عناصر ہیں، زندگی کی متحرک اور زندہ قوتوں کی بے ثباتی اور ناپائیداری، انسان کی جذباتی زندگی میں تصوف کی اہمیت، عہد شباب کی شادکامی اور ہوائے رقص وسرور۔

پہلے شعر میں گل کی چاک دامانی اور صبا کا اضطراب مظہر ہیں، شاعر کے باطن کے انتشار اور خارجی کوائف کی افراتفری کے۔ شاعر مظاہر کائنات میں اپنے مخصوص نقطۂ نظر سے آب ورنگ بھر دیتا ہے اور یہی مظاہر شاعر کے دل ودماغ پر مختلف انداز سے اثر انداز بھی ہوتے ہیں۔ تفاعل وتعامل کی اثر آفرینی کا یہ سلسلہ تخلیقی عمل کی ہر منزل پر جاری رہتا ہے۔ رنگ، رعنائی حیات کا معنوی رمز ہے اور صبا کی مست خرامی، زندگی کی بارآوری، فراوانی اور شادابی کا۔ غالب ہستی کو جس انداز سے دیکھ رہے ہیں، طوفان خیز بہار کے سامنے خزاں کی قوتوں کو زک اُٹھانا پڑ رہی ہے ہستی اضطراب مسلسل کا نام ہے مگر یہ اضطراب ان کی صوفیانہ حزن پسندی اور انفعالیت سے عبارت ہے:

ہستی ہے جب تک ہم ہیں اسی اضطراب میں
جوں موج آ پھنسے ہیں عجب پیچ وتاب میں

اقبال کی شاعری میں یہی اضطراب مسلسل ہستی کی فعالیت اور موثر تخلیقی قوت کا ساختہ پرداختہ ہے۔ شیفتہ حال اور مقام کے اعتبار سے صوفی نہ تھے اس لیے گل کی چاک دامانی یا

صبا کی وحشت و سر گشتگی اس عام تصور کے تحت نہیں ہے کہ عالم کی ہر شے برگشتہ و پریشاں اور آشفتہ و سرگرداں ہے۔ درد کی شاعری میں زندگی کی شیرازہ بندی کا فقدان ایک تصور کی حیثیت رکھتا ہے اور شیفتہ کی شاعری میں یہی تصور حقیقت بن کر اُبھر آیا ہے۔ اس شعر سے ملک و ملت کی اقبال مندی و زبوں حالی اور عروج و زوال کا نقشہ آنکھوں کے سامنے پھر جاتا ہے۔ شیفتہ کے اس شعر میں ''جہانِ خراب'' ایک سیاسی رمز ہے، اس حقیقت کی نقاب کشائی کے لیے جس کا تعلق غدر کے انقلاب اور مصائب سے ہے اور بالخصوص ان اذیت ناک حالات سے جن سے شیفتہ کو وابستہ پڑا تھا۔ انگریزوں نے شیفتہ کو بغاوت کے الزام میں ماخوذ کیا۔ غیر مسلموں نے ان کے قلعۂ جہاں گیرآباد پر قبضہ کرلیا۔ جائداد و مکانات نذرِ آتش کر کے خاکستر کردیے گئے اور اس لحاظ سے یہ شعر دائمی قدر کا حامل ہوتے ہوئے بھی خاصا ذاتی ہو جاتا ہے۔ غالب نے بھی 'جہانِ خراب' کی ترکیب کو اسی زمین میں استعمال کیا ہے لیکن 'شب ہائے ہجر' کے 'حساب' نے 'جہانِ خراب' میں شوخی کا رنگ بھر دیا ہے:

کب سے ہوں کیا بتاؤں جہانِ خراب میں
شب ہائے ہجر کو بھی لکھوں گر حساب میں

شیفتہ کے اس شعر میں 'چاکِ گل' اور 'اضطراب صبا' زندگی کی دریدہ پیرہنی ہستی کے جاں گداز لمحات، سماجی بے چینی، سیاسی خلفشار اور بدامنی کے لیے کلیدی حیثیت رکھتے ہیں۔ گل اور صبا میں ایک منطقی ربط ہے اور گل کی تمنائے سرفروشی اور صبا کی بے سروسامانی شاعر کے شدید باطنی تجربات کے اظہار کا تخیلی پیکر ہیں۔ خیال کے اظہار کے لیے رمزیت و ایمائیت کو جس غنائی رنگ میں ڈھالا گیا ہے، اس کی گونج مقطع تک سنائی دیتی ہے۔

الم گرفتہ اور حزن آلودہ شخصیت تصوف کے سائے میں پناہ لیتی ہے۔ شیفتہ کے استاد مومن کی غزلوں میں نفسیات حسن و عشق کی فراوانی ہے مگر یہ انسانی عشق ہے، عشق حقیقی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ مومن کی شاعری میں تصوف مفقود ہے۔ مومن کا ایک خاص مذہبی مسلک تھا جس پر وہ سختی کے ساتھ کاربند رہے، مگر مومن کی پرواز مذہب سے روحانیت کی

خاطر نہیں ہے۔ شیفتہ کی اچھی غزلوں میں تصوف کے اشعار ملتے ہیں۔ اس کی دو وجہیں ہو سکتی ہیں۔ شیفتہ فارسی میں بھی شعر کہتے تھے اور حسرتی تخلص کرتے تھے اور تصوف کی طرف یہ رجحان فارسی شاعری کے مطالعے سے ان کے کلام پر اثر انداز ہوا۔ دوسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ حزن پسند طبیعتوں کے نغمات کی لے میں تغزل کے ڈانڈے تصوف سے مل جاتے ہیں۔ مومن اور شیفتہ، استاذ اور شاگرد دونوں کی شاعری شوخیِ ادا کا نام ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ شیفتہ کی شاعری میں یہ شوخیِ ادا ایک صاف، سہل اور پاکیزہ متانت سے عبارت ہے۔

غزل کا دوسرا شعر نظریۂ شہود کا ترجمان ہے، جس کے موجد حضرت مجدد الف ثانی ہیں۔ اس شعر کی توجیہ اسی نظریے کی روشنی میں کی جا سکتی ہے۔ کائنات کے سارے مظاہر ایک وہم سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتے اور ان کے وجود کی حیثیت غیر خدائی ہے۔ یہ سارے مظاہر فریب نظر ہیں، جاذب نظر نہیں۔ موجودِ حقیقی ذات واجب ہے اور یہ عالم جسے ہم موجود کہتے ہیں، اس کی حقیقت غیر موجود کی ہے۔ اس موجود و غیر موجود کے فرق کی وضاحت آئینہ و آب کی تمثیل کے لیے بیان کی گئی ہے۔ وضاحت کی مزید توسیع کے لیے تیسرے شعر میں صورت و معنی اور موج و سراب کے استعارے سے کام لیا گیا ہے۔ غیر موجود صورت و سراب اور موجود موج و معنی ہے۔ فانی نے بڑی خوب صورتی کے ساتھ اس نظریے کی تردید کی ہے:

آئینہ و دل دونوں کہنے ہی کی باتیں تھیں
تیری ہی تجلی تھی اور تو ہی مقابل تھا

چوتھے شعر کی تعبیر و تاویل مطلع کے ساتھ کی جا سکتی ہے، یعنی 'بادِ نو بہار' مضطرب اور وحشت زدہ ہے اور 'شمیم گل' افسردہ و پا بجولاں۔ اب بادِ نو بہار چلتی ہے نہ شمیم گل مشامِ جاں کو معطر کرتی ہے۔ بادِ نو بہار کا چلنا، زندگی کی شادکامی سے محروم ہونے کی اور خوشبو کا نہ بکھرنا، زندگی کی بے سر و سامانی، بے مائیگی اور کوتاہ دامنی کی علامت ہے۔ اس شعر کے دوسرے مصرعے میں 'اضطراب' ان ہیجان انگیز یادوں کا رہینِ منت ہے جو عہدِ رفتہ کے نقش ہائے جمیل سے کسبِ نور کرتی ہیں۔ غالب کا دل بھی اس اضطراب کی نمود کی آماج گاہ تھا:

وہ بادۂ شبانہ کی سرمستیاں کہاں
اُٹھیے بس اب کہ لذتِ خوابِ سحر گئی

پانچویں شعر میں 'حیرت' سالک کا مقام حیرت نہیں۔ اس کا مفہوم خالص لغوی ہے۔ 'نقاب'، 'جلوہ' اور 'تنوع' صوفیانہ اصطلاحات ہیں۔ 'نقاب'، 'مظاہر کائنات'، 'جلوہ' ان مظاہر کی کرشمہ زائی اور 'تنوع' اس کرشمے کی کثرت اور رنگارنگی ہے دوسرے اور تیسرے اشعار سے جس نظریہ شہود کا اظہار ہوتا ہے، پانچواں شعر اس نظریے کا بطلان ہے۔ اس سے یہ امر واضح ہو جاتا ہے کہ شیفتہ نے شہود یا وجود میں کسی ایک نظریے کو حتماً قبول نہیں کیا تھا بلکہ اشعار میں اس کا ادّعا اقتضائے طبیعت کے طور پر ہوا ہے۔ مظاہر کائنات کی کثرت آرائی دراصل وحدت ہے۔ جس طرح ہر نیا لمحہ، دوسرے آنے والے لمحے میں متبدل و منقلب ہوتا ہے، اسی طرح صوفیا کے نزدیک ہر جلوہ، دوسرے جلوے میں تبدیل ہوتا رہتا ہے اور اس سلسلہ جلوہ زائی کی کوئی حد متعین نہیں ہے۔ خدا ایک ذاتِ بے کیف ہے اور 'نقاب' اسماو صفات کی نقاب ہے۔ سالک اس فروغِ اسماو صفات کا جتنا ہی تیز، شدید اور گہرا مشاہدہ کرتا ہے، انوارِ باری اس کے قلب پر منکشف ہوتے جاتے ہیں اور دیدۂ دل بے حد و حساب فیوض و برکات کا مخزن بن جاتے ہیں اور یہ سلسلہ انوار لامتناہی نظر آتا ہے، لیکن خوش باش شیفتہ کے لیے چھٹے شعر میں 'جمعہ کی بازی' اور 'شنبہ کی شراب' ان فیوض و برکات کے لیے سدِ راہ بن جاتے ہیں۔

ساتواں، آٹھواں اور نواں شعر بہ اعتبارِ مغز و روح ایک دوسرے سے ہم رشتہ ہیں۔ ذاتِ اسم واجب الوجود ہے اور صفت اس اسم کی تجلی۔ سارے اوصاف اس واجب الوجود ذات کے ساتھ منسلک ہیں۔ سمندر کی روانی سمندر سے الگ کوئی چیز نہیں۔ قطرہ، بحر ہے۔ گرمی و روشنی آفتاب بذاتِ خود آفتاب ہے۔ اسی طرح موجود حقیقی حسن بھی ہے اور حسین بھی، جمال بھی ہے اور جمیل بھی، جلال بھی ہے اور جلیل بھی۔

ساتویں شعر میں نکتہ یہ ہے کہ خدا کی معرفت، معرفت نفس اور معرفتِ کائنات کے بغیر ایک سعیِ لاحاصل ہے۔ حدیث ہے: ''من عرف نفسہ فقد عرف ربہ'' (جس نے اپنے آپ کو پہچانا اس نے خدا کو پہچانا)۔ ذاتِ انسانی کی اس شناخت کا نام ہے غفلت سے ہوش میں آجانا جسے صوفیانہ اصطلاح میں 'انابت' کہتے ہیں اور جو سلوک کی پہلی منزل ہے۔ یہ سارے مظاہر کائنات نہایت پُرکشش ہیں اور ہمارے ظاہری و مادّی حواس ان نظر فریب مظاہر میں اُلجھ کر رہ جاتے ہیں۔ اگر انسان اس نقش ونگار یعنی اس ظاہری سامان وابستگی سے بے نیاز ہو کر ایقان وعرفان کی دشوار گزار منزلوں سے گزر جائے تو اس کی نظر جمالِ باری کے مشاہدے میں یوں جذب ہو جاتی ہے کہ وہ جمال باری کا جزو لاینفک معلوم ہونے لگتا ہے اور ناظر خود نظر بن جاتا ہے۔ اسی لیے شیفتہ نے کہا ہے ؎ دیکھو وہ آنکھ سے جو نہ دیکھا ہو خواب میں۔ اس نکتے کی طرف اشارہ اصغر نے اس طرح کیا ہے:

ترکِ مدعا کر دے عین مدعا ہو جا
شانِ عبد پیدا کر مظہر خدا ہو جا

چنانچہ وہ عظیم المرتبت ہستیاں، نہایت مہتم بالشان اور بابرکت گزری ہیں جن کا سینہ انوارِ الٰہی کا خزینہ تھا، جیسے عطار، رومی، شبلی، جنید بغدادی، بایزید بسطامی اور سلمان فارسی وغیرہ اور ایسی بہت سی دوسری ہستیاں، طوبیٰ لہم (خوش خبری ہو ان کے لیے) حسنِ مآب (اچھا ٹھکانا) یعنی جنت کی بشارت ہے۔ کیوں کہ جنت بلاشبہ ایسی ہی عظیم المرتبت ہستیوں کا مسکن ہے۔

دسواں شعر اور مقطع ایک دوسرے کے متوازی ہیں کیوں کہ دونوں کا رُخ شوخ پری چہرہ کی طرف ہے۔ جس نوبہار ناز کے لیے عہد شباب کے کھوئے جانے کا ذکر ہے، پھر اسی مطربِ فتنہ ساماں کی انجمن میں باریابی کے لیے شیفتہ بے قرار بھی ہیں۔ اس عشقیہ شعر کے لیے 'ورع واجتناب' جیسے الفاظ غزل کی سنجیدہ اور صوفیانہ فضا سے ہم آہنگ ہیں۔ سلوک کے مقامات میں 'ورع' انابت، توبہ اور استقامت کے بعد چوتھی منزل ہے۔ مذکورہ شعر میں 'ورع' ترک لذات کا مرادف ہے۔ شیفتہ پر زہد طاری ہے جسے توڑنے کے لیے

ان کے دل میں ہوک سے اٹھتی ہے۔ غالبؔ کو ترکِ شراب کا دعویٰ ہے اور گاہے گاہے پی بھی لیتے ہیں:

غالب چھٹی شراب پر اب بھی کبھی کبھی
پیتا ہوں روزِ ابر و شب ماہتاب میں

اندرونی جذبات کی شدت، تجربات زندگی کے پیچ وخم کا بھرپور ادراک، فنی اور جمالیاتی حساس، الفاظ وتراکیب کے استعمال میں صفائی اور تغزل اور موسیقیت کی کارفرمائی اور اظہار خیال میں سادگی و پرکاری اس غزل کی نمایاں خصوصیات ہیں۔

●●●

غزل

فانیؔ بدایونی

حجاب اگر من و تو کا نہ درمیاں ہوتا
پیامِ حسن، محبت کی داستاں ہوتا

تری تلاش کا افسانہ گریباں ہوتا
رہِ مجاز کا ہر ذرّہ اک زباں ہوتا

مرا وجود ہے میری نگاہِ خود نہ شناس
وہ راز ہوں کہ نہ ہوتا جو رازداں ہوتا

کمالِ ضبطِ غمِ عشق اے معاذ اللہ
کہیں کہیں سے جو یہ ماجرا بیاں ہوتا

بنائے جلوہ گہ ناز ہے جبینِ نیاز
جو دردِ عشق نہ ہوتا تو دل کہاں ہوتا

تمام قوتِ غم، صرفِ دل ہوئی ورنہ
زمیں زمیں ہی نہ ہوتی نہ آسماں ہوتا

سکونِ خاطرِ بلبل ہے اضطراب بہار
نہ موجِ بوئے گل اٹھتی نہ آشیاں ہوتا

تری جفا کے سوا بھی ہزار تھے انداز
کوئی تو اہلِ وفا کا مزاج داں ہوتا

مٹا دیا غمِ فرقت نے ورنہ میں فانیؔ
ہنوز ماتمیِ مرگِ ناگہاں ہوتا

○

تجزیہ

اس غزل کا مرکزی تصور غمِ عشق ہے۔ فانیؔ کی شاعری میں زیادہ تر عشقِ حقیقی کی کارفرمائی ہے۔ چنانچہ مطلع ہی میں 'حجاب' اور 'من وتو' کی اصطلاح نے اس غزل کی لَے کو صوفیانہ بنا دیا ہے۔ سالک کے دل پر بعض اوقات ایسی کیفیات وارد ہوتی ہیں جب وہ تجلی خداوندی کے انعکاسات قبول کرنے سے قاصر رہتا ہے اور دل ان انعکاسات کا متحمل اس لیے نہیں ہوتا کہ اس پر عالم شہود کی صورتیں منعکس ہوتی رہتی ہیں اور یہ صورتیں آگہی کے راستے میں رُکاوٹ بن جاتی ہیں۔ صوفیانہ اصطلاح میں اسی کو 'حجاب' کہتے ہیں۔ زیادہ تر اشعار میں، کم سے کم شروع کے اشعار میں، یہی فضا جاری وساری ہے۔ فانیؔ کی مجموعی صوفیانہ شاعری میں تین باتیں بہ طور خاص محسوس کی جا سکتی ہیں، اوّل نفیٔ ذات کے وسیلے سے بالاتر ذات یا انفرادیت کا اثبات، دوسرے تصوف کا انسان کی داخلی اور خارجی زندگی کے عوامل سے تعلق اور تیسرے تصوف کی شاداب زمین میں فانیؔ کی شعری جدت طرازیاں۔ پیش نظر غزل انھیں خوبیوں کا دل کش مرقع ہے۔

مطلع صوفیانہ اصطلاح 'حجاب' سے شروع ہوتا ہے۔ حجاب اگر من وتو کا نہ درمیاں ہوتا، ایک صورت یہ تھی کہ مطلع حرف شرط 'اگر' سے شروع ہوتا اور وہ اس طرح اگر حجاب من وتو نہ درمیاں ہوتا، اور میرا خیال ہے کہ تغزل کے لیے یہ اضافت زیادہ متحرک ہو جاتی۔

پھر کیا فانی نے سہ لفظی ترکیب 'حجاب من وتو' سے بچنے کے لیے ایسا کیا ہے۔ اس غزل میں نو تراکیب دو لفظی ہیں اور چار سہ لفظی۔ بنائے جلوہ گہ ناز، سکون خاطر بلبل، موج بوئے گل اور ماتمی مرگِ ناگہاں' ایک چہار لفظی ترکیب چوتھے شعر میں 'کمالِ ضبط غم عشق ہے، اور 'حجاب' کی اصطلاح 'من وتو' میں شامل ہو کر 'من وتو' دونوں کا مشترک حجاب بن جاتی ہے جب کہ فانی کو 'من' اور 'تو' کی جداگانہ حیثیت دکھانی مقصود ہے۔

یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ فانی نے جابہ جا اظہار تضاد کی تکنیک استعمال کی ہے۔ یہ صرف پہلے شعر میں 'من وتو' تک محدود نہیں بلکہ غزل میں جابہ جا اس کا التزام ملحوظِ خاطر رکھا گیا ہے، مثلاً دوسرے شعر میں مجاز وحقیقت، پانچویں شعر میں ناز و نیاز، چھٹے شعر میں زمین و آسمان اور ساتویں شعر میں سکون و اضطراب۔ شاعر حیات انسانی کے رموز تک رسائی حاصل کرنے اور کائنات کے اسرار کی گرہ کشائی کے لیے اپنے پیچیدہ اور تہہ در تہہ خیالات سے لپٹی ہوئی دبیز نقاب کو اٹھانا چاہتا ہے۔ بذاتِ خود لفظ نہ آفاقی ہوتا ہے نہ کائناتی مگر ایک متحرک ذہنِ شاعر سے مس ہونے کے بعد اس کی تہذیبی اور علامتی قوت بڑھ جاتی ہے اور جب یہی لفظ اپنے مخالف ومحرک بدل سے متصادم ہوتا ہے تو خیالات کو پُر اسرار تہوں میں پوشیدہ رکھنے والی دبیز نقابیں روئی کے گالے کی طرح اڑنے لگتی ہیں۔ شاعر کا عام قاری جو اس تضادِ احساس و اظہار کا عادی نہیں ہے وہ شعر میں معنوی ربط تلاش کرنے سے قاصر رہتا ہے اور رمز وابہام اسے کشاں کشاں لیے پھرتا ہے۔ فانی کا عام قاری محبوب کے التفاتِ فراواں کا متمنی ہے اور یہاں 'من وتو' کی دیوار حائل نہ ہوتی تو افسانۂ محبت میں رنگ آجاتا اور عشق کی داستان ایک طویل رومانی داستاں ہوتی۔ مگر فانی کی نگاہیں خوب سے خوب تر کی تلاش میں بھٹک رہی ہیں کیوں کہ اس کی ذہنی سطح عام قاری کی ذہنی سطح سے بلند تر ہے۔ وہ پہلے شعر کی تشریح یوں کرتا ہے کہ خدا حسنِ مطلق ہے اور سالک ہمہ تن عشق، فنا کی منزل کے بعد یہ دونوں ہستیاں متحد بالذات ہو جاتی ہیں۔ ناظر و منظور اور شاہد و مشہود ایک ہو جاتے ہیں اور تمام اعتبارات و مشخصات معدوم و موہوم نظر آنے لگتے ہیں۔ مگر یہ عرفان کمالِ بے صبری میں حاصل ہوتا ہے۔ غیرت، خودی یا دوئی کا احساس اس اتحاد میں خلل

انداز ہوتا ہے۔ احساسِ خودی یا دوئی کا کمالِ ظہور سالک کے لیے عین حجاب ہے جو اسے ''من تو شدم تو من شدی'' کی منزل سے دور رکھتا ہے۔ آتش کے لیے یہ دوری عقل انسانی کی نارسائی کی وجہ سے ہے:

نافہمی اپنی پردہ ہے دیدار کے لیے
ورنہ کوئی نقاب نہیں یار کے لیے

اصغر کے نزدیک ذوقِ تماشا عین تجلی ہے اور جگر کے لیے دوری و مجبوری بھی عین وصل ہے:

تو برقِ حسن اور تجلی سے یہ گریز
میں خاک اور ذوقِ تماشا لیے ہوئے
(اصغر)

میں اور تیرے ہجر مسلسل کی شکایت
تیرا ہی تو عالم ہے تری یاد کا عالم
(جگر)

فانی کے شعر میں یہی دوری اور علیحدگی اگر ایک طرف ناتمامی عشق کی غماز ہے تو دوسری طرف بقائے انفرادیت کی مظہر۔

زندگی کاوشِ مسلسل اور اضطراب پیہم کا نام ہے۔ اسی لیے انسان اپنے باطن کے سوالات کی تسکین کے لیے جستجو کرتا ہے مگر یہی جستجو خود حجاب بن جاتی ہے کیوں کہ ایک سوال کی تسکین کے بعد دوسرا سوال اُٹھ کھڑا ہوتا ہے اور حقیقت جوں کی توں سربستۂ راز رہتی ہے کیوں کہ حقیقت تک رسائی کے لیے معاون جستجو نہیں، بے خودی ہے۔ یہی بے خودی موج کو گرداب اور قطرہ کو دریا سے ملاتی ہے:

قطرہ کیا، موج کسے کہتے ہیں، کیا ہے گرداب
ڈوب کر دیکھ نہ دریا ہے نہ طغیانی ہے
(فانی)

دوسرے شعر میں جس 'مجاز' کا ذکر ہے وہ اس حقیقت کا پرتو ہے۔ مجاز منزل یا مقصود بالذات نہیں، بلکہ راستہ ہے حقیقت تک سفر کا۔ عشق، معرفت، استغنا، توحید، حیرت، فقر اور فنا کی کڑی منزلوں سے ہوکر گزرتا ہے۔ عشقِ حقیقی کا افسانہ سالک کے خونِ جگر سے رنگین ہوتا ہے۔ ذاتِ حقیقی کی تلاش کے لیے معاون کوئی منزل ہے نہ رہنما عقل ہے نہ ہوش، اس کی تلاش کا تصور ہی وحشت اثر ہے:

شوق اس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں
جادہ غیر از نگہِ دیدۂ تصویر نہیں
(غالبؔ)

بے خودی کا عالم ہوتا ہے تو یہ سفر جلد ختم ہوتا ہے ورنہ بقول دردؔ:

ڈھونڈے ہے تجھ کو ہزار عالم
ہر چند کہ تو کہاں نہیں ہے

تیسرا شعر "من عرف نفسہ فقد عرف ربہٗ" کی تفسیر ہے۔ انسان کا وجود دنیا میں وجودِ اضافی ہے اور صفاتِ خداوندی کا مظہر اور خدا ہی کی طرح ہمہ حسن کیوں کہ عالمِ تعینات میں آکر ذاتِ واجب الوجود نے کائنات کی صورت اختیار کرلی ہے۔ فانیؔ کی نگاہ 'نگاہِ خود نہ شناس' اس لیے ہے کہ اوّل تو وہ شریعت کی نزاکتوں کو سمجھتی ہے اور منصور حلاج کے کلمہ 'انا الحق' سے بہتر ہے دوسرے اپنی عظمتِ ذات کو بے اعتدالیوں سے بچاتے ہوئے اس ذاتِ اضافی کا وجود قائم رکھتی ہے۔ فانیؔ نے اپنی 'نگاہِ خود نہ شناس' کی عفت و برکت سے اپنے وجود کا اثبات کہیں زیادہ خوب صورت طریقے سے کیا ہے:

مجھی پر منحصر ٹھہرا مرا مجبور ہو جانا
مری ہستی ہے خود اپنی نظر سے دور ہو جانا

یہی وجہ ہے کہ چوتھے شعر میں اس وجودِ اضافی کے عشق کا عمل تخلیقی سطح پر کارآفریں ہے اور اس تخلیق کی حسن زائی ابہام کے پردے میں 'کہیں کہیں' سے نہایت تھمے ہوئے انداز میں 'ضبطِ غم' اور بہ غایت احتیاط پسندی سے 'معاذ اللہ' کہہ کر بیان کی گئی ہے۔

پانچویں اور چھٹے اشعار اپنی معنوی یکسانیت کی وجہ سے ایک دوسرے سے ہم رشتہ ہیں۔ دونوں میں مرکزی تصور 'دل' ہے۔ دل مسجودِ خلائق اور جلوہ گہ ناز ہے۔ بقول میر: ع پیمبر دل ہے، قبلہ دل، خدا دل، کیوں کہ یہ قلبِ انسانی ہے جو روزِ ازل ہی سے دردِ عشق سے بہرہ ور ہے۔ شجر و حجر اور زمین و آسمان روزِ ازل امانتِ الٰہی کے بار کو نہ اُٹھا سکے۔ یہ انسان ہی کی ذات تھی جو اس بار کو اٹھانے کی متحمل ہو سکی۔ اگر غالبؔ قلبِ انسانی کو 'برقِ تجلی' کا شایان و سزاوار سمجھتے ہیں تو یہی وجہ ہے۔

چھٹا شعر پڑھ کر عراقیؔ کا یہ شعر یاد آ جاتا ہے:

به عالم هر کجا درد و الم بود
بهم کردند و عشقش نام کردند

اور خود فانیؔ کا یہ شعر:

دنیا کی بلاؤں کو جب جمع کیا میں نے
دھندلی سی مجھے دل کی تصویر نظر آئی

یہ شعر فانیؔ کے عام فلسفۂ غم کے لیے نمائندہ شعر ہے۔ غم، شاعری اور زندگی دونوں کے لیے ایک موثر تخلیقی قوت، نیرنگ نظر، مخزنِ ادراک و مکاشفات اور تسخیر گہ قلب و کائنات ہے۔ فانیؔ بلا کے اندرون بین (Introvert) ہیں مگر غم کی حرکی قوتوں کو دنیا جہان کے وسیع امکانات کے لیے وسیلہ بنانے کے بجائے انھیں اپنی داخلی، باطنی اور اندرونی دنیا کی جانب موڑ دیتے ہیں ورنہ غم کی مہتم بالشان قوتیں اس جہانِ آب و گل کو ایک جہانِ دیگر میں منقلب کر سکتی ہیں۔

ساتواں شعر فانیؔ کے منفرد رنگ سے الگ نہیں ہے لیکن اس غزل کی عام فضا سے ہٹا ہوا ہے اور اس حد تک ہٹا ہوا ہے کہ شعری تسلسل پر اثر انداز ہوتا ہے۔ اس میں بہار کی مناسبت سے بلبل، گل، موجِ بو اور آشیاں کے تلازمات لائے گئے ہیں مگر محسوس ہوتا ہے کہ اس میں شعر کے فطری پن کو دخل کم ہے اور قافیہ کی رعایت کو زیادہ، یعنی قافیے کے لیے شعر کہا گیا ہے۔ اس شعر میں:

مگس کو باغ میں جانے نہ دینا
کہ ناحق خون پروانے کا ہوگا

نہ مگس باغ میں جائے گی، نہ پھولوں کا رس چوسے گی، نہ شہد بنے گا، نہ موم تیار ہوگا، نہ شمع جلے گی، نہ پروانے جان دیں گے۔ اسی Pattern پر فانی کا یہ شعر ہے۔ یعنی نہ بہار آئے گی، نہ پھول کھلیں گے، نہ آشیاں بنے گا، نہ بلبل کو سکون نصیب ہوگا۔ اس شعر میں دلِ عاشق کی لہک اور چہکار اور حسن کی مہک ضرور ہے لیکن کوئی گہری بات نہیں کہی گئی ہے۔ اس سے اگر کوئی بات سامنے آتی ہے تو وہ یہ کہ بہار یا حسن فانی کے لیے سامانِ وحشت نہیں بلکہ قرارِ دل و جاں ہے۔ یہاں تک کہ جب ذکرِ بہار آیا سمجھے کہ بہار آئی۔

آٹھواں شعر خالص عشقیہ شعر ہے۔ فانی کے اس لہجے کو فراق نے بھی اُڑایا ہے۔ اس خوب صورت شعر کا مفہوم غالب کے اس شعر سے واضح ہو جائے گا:

جان تم پر نثار کرتا ہوں
میں نہیں جانتا دعا کیا ہے

جفا کے دوسرے انداز وہ ہیں جو بہ ظاہر التفات نظر آتے ہیں جیسے تبسم زیرِ لبی، قدموں کی نرم روی، جامہ زیبی اور خود آرائی وغیرہ مگر دلِ عاشق پر جو اثرات مرتب ہوتے وہ وہی ہیں جو برملا جفا کے ہیں۔ فانی کا جان نثار کرنے سے مطلب، التفات یا گریز پائی کی کوئی بھی ادا ہو، محبوب کی ہر جفا دشمنِ جاں ہے اور راحتِ جان بھی۔ کرشمہ دامنِ دل می کشد کہ جا ایں جاست۔

غزل کے مطلع کی اُٹھان جتنی شاندار ہے، مقطع اتنا ہی دبتا ہوا اور کمزور سا ہے۔ غالب کے اس بلیغ شعر میں عصر و آفاق دونوں کی سمائی ہے:

غم اگرچہ جاں گسل ہے پہ بچیں کہاں کہ دل ہے
غمِ عشق اگر نہ ہوتا غمِ روزگار ہوتا

اس کے برعکس فانی اگر الم کشِ ہجراں نہ ہوتے تو الم کشِ انتظارِ مرگ ہوتے۔ غالب نے مردانہ وار مصائب کا مقابلہ کرنے کے بعد کہا تھا کہ ؎ ایک مرگِ ناگہانی اور ہے۔ فانی کو

ہمہ وقت موت کا انتظار رہتا ہے وہ کسی کے ہجر سے ہو، کسی کے وصل سے یا کسی کے خیال سے۔
فانؔی کے تصورِ حیات پر موت کا ابدی سایہ لہراتا رہتا ہے۔

دراصل 'ہوتا' کی ردیف میں جولانیٔ طبع اور رنگ آمیزیٔ تخیل کے لیے بڑے امکانات پوشیدہ ہیں۔ غالب کا یہ شعر اسی امکان کی طرف اشارہ ہے:

مدت ہوئی کہ غالبؔ مرگیا پر یاد آتا ہے
وہ ہر اک بات پر کہنا کہ یوں ہوتا تو کیا ہوتا

مختلف بحروں میں اسی ردیف میں غالب کی تین غزلیں ہیں:

(۱) گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا
(۲) نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
(۳) یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا

غالبؔ کی غزل کا ہر شعر نہ صرف یہ کہ حسنِ لفظ و معنی کا ایک دل آویز گلدستہ ہے بلکہ ذہن قاری کو ایک ہی جست میں افلاک کی سیر کراتا ہے۔ فانؔی اگر اپنے تخیل کو بے قید چھوڑ دیتے تو 'ہوتا' کی ردیف کے ساتھ اس سے بہتر شعر نکال سکتے تھے۔ 'ہوتا' کی ردیف تمنائی لہجہ رکھتی ہے۔ اس عرضِ تمنا کے لیے جذبہ و تخیل کو نوحۂ غم کی ضرورت نہیں ہے۔ بلکہ وفورِ نشاط، ولولۂ حیات، بے پایاں اُمنگ اور زندگی کو ترفع بخشنے والے حوصلوں کی۔ فانؔی کی گہری متانت فانؔی کے تخیل کو بے لگام نہیں چھوڑ سکتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا بے قرار لہجہ بعض اوقات شعلۂ مستعجل بن کر بجھ جاتا ہے یا اس لہجے کی اڑان چشم زدن میں کٹ کر ان کے دل کی طرف مراجعت کرنے لگتی ہے۔

●●●

غزل

حسرت موہانی

لایا ہے دل پر کتنی خرابی
اے یار تیرا حسنِ شرابی
پیراہن اس کا ہے سادہ و رنگین
یا عکسِ مے سے شیشہ گلابی
عشرت کی شب کا وہ دور آخر
نور سحر کی وہ لاجوابی
پھرتی ہے اب تک دل کی نظر میں
کیفیت ان کی وہ نیم خوابی
بزم طرب ہی وہ بزم، کیوں ہو
ہم غم زدوں کو واں باریابی
شوق اپنی بھولا گستاخ دستی
دل ساری شوخی حاضر جوابی
وہ روئے زیبا ہے جانِ خوبی
ہیں وصف جس کے سارے کتابی
اس قیدِ غم پر قربان حسرت
عالی جنابی گردوں رکابی

○

تجزیہ

نو اشعار پر مشتمل چھوٹی اور مترنم بحر میں حسرتؔ کی یہ غزل داخلی اور خارجی کیفیات کے رچاؤ کا ایک دل آویز مرقع ہے۔ یہ غزل مصحفیؔ کے جمالیاتی احساس، مومنؔ کے نازک اور رنگین طرز بیان، نسیم و تسلیم کی سخن سنجی و شیریں بیانی، انشاؔ کی شوخی اور زبانِ جرأتؔ کے چلبلے پن کا حیرت انگیز مرکب ہے۔ سہلِ ممتنع نہ ہوتے ہوئے بھی اس غزل کی صنعت کاری میں رنگِ میرؔ کی معصوم جھلملاہٹیں تھرتھرا رہی ہیں۔

شروع کے چار اشعار میں تسکین دل و جان غارت گر ہوش و ایماں، فردوسِ نظر حسن کی تصویر کشی میں غضب کی معصومیت و شوخی اور سادگی و پرکاری ہے۔ یہ تصویر ذہن پر جلد چھا جانے والی ہے کیوں کہ اس کے خد و خال، غازہ و رنگ، عارض و گیسو اور کردار و گفتار میں غیر معمولی نقاش کے قلم کی نزاکت آرائی اور حیرت آفرینی کے ساتھ اس کے فطری رنگ روپ میں ارضی حلاوتوں کی طرفگی اور بوقلمونی بھی ہے۔

مطلع میں جذبات حسرتؔ کی مصوری ہے اور محبوب حسرتؔ کی بھی۔ حسرتؔ کے اقرار محبت میں کتنی معصومیت اور صداقت ہے۔ حسین نوجوانی شراب کی رعنائی ہے، حسنِ محبوب ساغرِ سرشار کی طرح چھلک رہا ہے۔ حسن کی نظر فتنہ باز میں شراب کا سا چڑھتا ہوا نشہ، گھنیری زلفوں میں بدمست گھٹاؤں کا رقص، جوانی سے چور مد بھرے قدموں کی لڑکھڑاہٹ میں

بادۂ ناب کی سرمستی اور جسم کے پیکر میں نیند جیسا خمار عنصری حیثیت سے 'حسنِ شرابی' کی تشکیل و تکمیل کرتے ہیں۔ حسرتؔ کا کمال یہ ہے کہ اس پورے نظارے کو اُبھارنے میں انھوں نے غیر معمولی اختصار سے کام لیا ہے۔ 'حسنِ شرابی' مدہوش حسن کے سارے تلازمات کی تخلیق کرتا ہے اور حسن کے ایک ایک عضو ایک ایک انگ کو کیف و سرخوشی میں ڈبو دیتا ہے۔ دل کی 'خرابی' اس حسن شرابی کی تصویر میں شوخی کا رنگ بھرنے میں ممد و معاون ثابت ہوتی ہے۔ خرابیٔ دل کے اظہار میں ہمارے پامال و فرسودہ عشق کی بے چارگی اور ترحم پسندی نہیں بلکہ تازگی اور شگفتگی ہے۔ اس میں سامانِ گریہ وزاری کا اہتمام ہے نہ شکوۂ نیم شب کا التزام۔ دلِ کے نگر کی بربادی کے باوجود شعر کا لہجہ نشاطیہ ہے اور روح کو بہجت و اہتزاز بخشتا ہے۔ حسرتؔ تجربات کی رنگارنگی سے مزین زندگی کے پیچ وخم اور نشیب و فراز سے گزر رہے ہیں، صحافت، مشقت، سیاست، شعر و ادب اور پھر عشق آخر الذکر دونوں خصوصیات ایک ہی نور کے پرتو ہیں کیوں کہ حسرت کی شاعری عاشقانہ شاعری ہے۔ ''دل پُر خوں کی گلابی'' میرؔ کے لیے داخلی حیثیت رکھتی ہے اور حسرتؔ کا 'حسن شرابی' ایک معروضی حقیقت ہے جہاں تک رسائی نہایت دل شکن مگر دل کش راستوں سے ہوتی ہے، صبح تمنا، شام الم، کشمکش انتظار، ہجر و فراق، یاس و نشاط، ضبطِ حرف اور شوقِ التماس مگر یہ خرابی ایک صحت مند ذہن اور جسم کی خرابی ہے، بیمار ذہن کی خرابی نہیں کیوں کہ دلِ کی خرابی سے شراب حسن کے ساغر چھلکتے اور شعر و سخن کے سوتے پھوٹتے ہیں۔ محبوبِ حسرت کا حسن شرابی دل حسرتؔ کی خرابی کا باعث ہو کر پُر درد مسرتوں کا خالق بن جاتا ہے۔

دوسرے شعر میں حسرتؔ کے سادہ و رنگین طرزِ سخن کی طرح حسرتؔ کے محبوب کا پیراہن بھی سادہ و رنگین ہے۔ اس شعر سے مصحفیؔ کے ایک شعر کی یاد تازہ ہو جاتی ہے:

گورے بدن کا اس کے عالم میں رات دیکھا

ایک نور کا جھمکڑا تھا پیرہن کے اندر

فرق یہ ہے کہ حسرتؔ کے شعر میں حسرت کے محبوب کا پیرہن محبوب کے جسم سے الگ نظر نہیں آتا۔ بدن و پیرہن میں مکمل وحدت اور موافقت و مطابقت ہے۔ نوک پلک سے

درست یہ تصویر شاعر نے بغایت درجہ کفایت، صناعی اور چابک دستی سے بنائی ہے۔ مگر حیرت ہے کہ اس صناعی میں جزئیات نگاری سے کام لیا گیا ہے، نہ تفصیلات کی فراہمی سے۔ خوب صورت لفظوں کا پُر تکلف اہتمام ہے نہ بندش و تراکیب کی مینا کاری، جسم و پیرہن کی دل آویزی و تجلی جس طرح نگاہوں کو خیرہ کر رہی ہے وہ ایک ہلکی سی ادائے تشبیہ کا کمال ہے۔ فن کارانہ اعتدال کا یہ عالم ہے کہ اس حیرت ناک مصوری میں ایک معمولی سے اشارے کا کام لیا گیا ہے۔ حیرت ناک اس لیے کہ کسی بھی تصنع، سجاوٹ یا بیرونی آرائش کے بغیر پیرہن سادہ، رنگین نظر آتا ہے اور یہ خوبیٔ بدن کی کرشمہ فرمائی ہے۔ مصحفی کا شعر ہے:

ایک تو یوں ہی تھا دل کش بدن شوخ ترا
شعلہ پہ شعلہ ہوا پیرہن سرخ ترا

مصحفی کے محبوب کے بدن کی فطری دل کشی پیرہن سرخ سے دوبالا ہو جاتی ہے۔ محبوب حسرت کی جامہ زیبی کا یہ عالم ہے کہ بدن کی دل کشی پیرہن کی دل کشی سے الگ کوئی چیز نہیں۔ جسم نازنین کی بہار اور قد و قامت کی رعنائی میں وہ بانکپن اور حیات پرور کیفیت ہے جو نشہ بن کر پیرہن پر چھا گئی ہے۔ یہ نشہ خوبیٔ جسم کی رنگینی کا ہے۔

لکھنوی شعرا، ناسخ، امیر، رند، وزیر وغیرہ حسن کی مصوری میں ناروا بے باکی اور برہنگی پر اتر آتے ہیں۔ حسرت کے ہاں حسن کی مصوری میں شوخی و متانت ہم آمیز ہیں۔ احیائے غزل میں حسرت کا ایک کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے شعری زبان کو شائستگی، تہذیب، ستھرا پن، صفائی اور پاکیزگی عطا کی۔ زبان و بیان کے نمائندہ شاعر ناسخ کے صرف ایک شعر سے لکھنوی شعرا اور حسرت کے طرزِ سخن کا فرق واضح ہو جائے گا:

نظر آ جائیں جو آئینے ترے رانوں کے
کیوں الٹ جائیں نہ دیدے ترے حیرانوں کے

ناسخ رانوں کے حیرتی ہیں اور حسرت حسن خداداد کے۔ روئے جاناں کو غازے کی حاجت ہے نہ جسم جاناں کو گل بوٹوں کی۔ حسرت کی وارفتہ نگاہوں سے دیکھیے جائیے تو محبوب کے جسم کی رنگینی اور جامہ زیبی کا کچھ اور ہی عالم نظر آئے گا:

کھل گیا ہے ترے جمال سے رنگ ترے ملبوس ارغوانی کا!

رونقِ پیرہن ہوئی خوبیِ جسم نازنیں اور بھی شوخ ہو گیا رنگ ترے لباس کا

اللہ رے جسمِ یار کی خوبی کہ خود بہ خود رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام

تیسرے اور چوتھے اشعار قطعہ بند ہیں تیسرے شعر میں ایک عالمِ بے نام کی تحیر زائی ہے اور چوتھے شعر میں نیم بیدار حسن کی طلسم آفرینی۔ عشرت کی شب اور نورِ سحر میں صنعتِ تضاد ہے مگر دراصل نورِ سحر استعارہ ہے روئے زیبائے یار کا۔ ممکن ہے کہ فراقؔ نے اپنے اس شعر کا چربہ حسرتؔ کے مذکورہ شعر ہی سے لیا ہو:

ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ اے دوست

ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی

حسی، لمسی اور خارجی صورت گری میں حسرتؔ، جرأتؔ، انشاؔ اور داغؔ سے قریب ہیں اور حسرتؔ کے اشعار میں یہ احساسی کیفیات بھی فعال اور متحرک ہیں مگر ان کے اظہار میں رکھ رکھاؤ، سلیقہ مندی اور شائستگی ہے۔ نظارے کے رقص، تجربے کی ندرت اور حیرت کے احساس سے حسرتؔ کے ان اشعار میں ایک طربیہ کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ جس کی جاں بخش لذت آفرینی لاجواب ولازوال ہے۔

شروع کے ان چار اشعار میں معاملاتِ حسن وعشق کی مختلف تصویریں حسن شرابی، خرابیِ دل، عشرت کی شب، رنگینیِ پیرہن، نورِ سحر کی لاجوابی اور کیفیت نیم خوابی، اصلیت اور صداقت سے قریب تر ہیں۔ حسرتؔ شاعری کو ایک طرح کی مصوری سے تعبیر کرتے ہیں۔ خارجی حسن اور داخلی جذبات کی من وعن مصوری ان کے نزدیک حقیقی شاعری ہے۔ حسرتؔ حقیقت سے دوری کو تصنع پر محمول کرتے ہیں۔ گو کہ عشرت کی شب کے دورِ آخر پر رنگین تخیل کا حسین آنچل سایہ فگن ہے مگر اس آنچل میں زمین کی بوباس شادابی اور رعنائی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دل کی نظر میں یہ کیفیت اب تک پھر رہی ہے کیوں کہ یہ ایک ناقابلِ فراموش تجربہ ہے خواب ناز کے نقوش کو حسرتؔ نے طرح طرح سے اُبھارا ہے:

رنگ سونے میں چمکتا ہے طرحداری کا
طرفہ عالم ہے ترے حسن کی بیداری کا

سر کہیں، بال کہیں، ہاتھ کہیں، پاؤں کہیں
ان کا سونا بھی ہے کس شان کا سونا دیکھو

حسرتؔ کے 'نکات سخن' کے ایک اقتباس سے بھی ان کی شاعری کے اس گوشے پر نظر پڑتی ہے:

> "اربابِ نظر نے شاعری اور مصوری کو ایک ہی قبیل سے قرار دیا ہے۔ اس کی بنیاد یہ ہے کہ جس طرح کامیاب مصوری کے لیے لازم ہے کہ جس چیز کی نقل اتاری جائے، وہی ہو بہ ہو تصویر میں نظر آئے۔ اسی طرح حقیقی شاعری کے لیے بھی اس بات کی ضرورت ہے کہ واقعاتِ محبت کے بیان میں تصنع سے کام نہ لیا گیا ہو اور جذبات کی صحیح ترجمانی کی گئی ہو، عام اس سے کہ وہ جذبات علوی ہیں یا سفلی۔"

حسرتؔ کا مزاج طرفہ تماشا ہے، ہجر سے شاد، وصل سے ناشاد، وارفتۂ حُسنِ کرشمہ ساز اور حُسن سے گریزاں، ہوس دید، شوقِ کلام اور کش مکش اظہار والتماس۔ پانچویں شعر میں بزمِ طرب، استعارہ ہے حسن کی خود بینی، خود پسندی، خود آرائی اور خودنگری کا۔ بزم طرب ایک جہانِ رنگ و بو ہے۔ اس رنگ و بو کی شادابی نگاہِ فتنہ ساماں کی دل نوازی سے ہے۔ حسرتؔ کی دنیا بزم طرب سے دور ومجبور غم زدوں کی دنیا ہے۔ ہماری کلاسیکل شاعری میں دوری ومجبوری کا ذکر زیادہ ہے۔ پاکیزہ لذت پسندی اور شادکامی کا تصور کم۔ یہ کچھ ہمارے سماجی عوامل کی وجہ سے رہا ہے۔ حسرتؔ اس سماج سے الگ نہ تھے۔ فرق یہ ہے کہ حسرتؔ کی غم زدگی میں مظلومیت یا بے چارگی نہیں ہے۔ بزمِ طرب میں حسرتؔ کے باریاب نہ ہونے کی وجہ حسنِ سراپا ناز کی بے التفاتی نہیں ہے بلکہ حسرتؔ کا طرفہ تماشا مزاج ہی اس حصولِ باریابی سے دامن کشاں ہے۔ حسرتؔ اس لحاظ سے اسم با مسمیٰ ہیں۔ ان کی عشقیہ شاعری میں لطفِ حسرت ہے، لذت کوشی یا ہوس ناکی نہیں۔ اس نکتہ کی وضاحت حسرتؔ کے

ایک اور شعر سے ہو جائے گی:

شیوۂ عشق نہیں حسن کو رسوا کرنا
دیکھنا بھی تو انھیں دور سے دیکھا کرنا

اس شعر کی مزید توضیح کے لیے غالبؔ، مومنؔ اور ناصرؔ کاظمی کے یہ شعر پڑھیے:

ہے آدمی بجائے خود اک محشرِ خیال
ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو
(غالبؔ)

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا
(مومنؔ)

ترے خیال سے لو دے اٹھی ہے تنہائی
شب فراق ہے یا تیری جلوہ آرائی
(ناصرؔ کاظمی)

ان تینوں قدیم و جدید شاعروں کے ہاں تنہائی بذاتِ خود انجمن ہے اور شعری محرک بھی، حسرتؔ کی شاعری میں کم و بیش تنہائی ہی ہے۔ اگر ایک طرف تنہائی کا یہ مجرد تصور حسرتؔ کی شاعری کو کسی فلسفیانہ بصیرت سے محروم کر دیتا ہے تو دوسری طرف اسے اصلیت اور واقعیت بخشتا ہے، کیوں کہ یہ بے رنگ تنہائی ہمارے دستِ نارسا سے زیادہ قریب ہے۔

چھٹے اور ساتویں اشعار بھی قطعہ بند ہیں۔ ان اشعار میں خواب ناز کی ہوش ربا تصویر کشی میں حسن کا احترام اور اظہارِ ہوس میں اعتدال کی کار آفرینی ہے۔ بے حجابی میں ادائے شرم و حیا کی جھلک اور احساسِ عفت و عصمت میں التفات زائی، شوخی و نیرنگی اور حسن کی فسوں کاری کا دل رُبانہ انداز مچل رہا ہے۔ 'شوق'، 'گستاخ دستی'، 'شوخی' اور 'حاضر جوابی' سے شب وصل کا پورا نقشہ نگاہوں کے سامنے پھر جاتا ہے۔ خلافِ توقع حسن سراپا ناز اور پیکر نیاز ہے اور شاعر عالمِ استعجاب میں کیوں کہ 'بزمِ طرب' سے حسرتؔ کو توقع ہی کب تھی۔

ان دونوں اشعار میں حسن کی زندہ اور حرکی تصویر میں ہمارے حواسِ خمسہ کی تسکین، سیرابی اور لذت یابی کے لیے پورا سامان موجود ہے مگر ان میں ابتذال یا سوقیانہ پن نام کو نہیں۔ مبتذل کلام کے بارے میں حسرتؔ کا تصور یہ ہے کہ یہ ابتذال جذباتِ ہوس کے اظہار سے نہیں بلکہ اپنے انفرادی اندازِ بیان سے اُبھرتا ہے۔ حسرتؔ کا خیال ہے کہ داغؔ کی شاعری مبتذل اپنے موضوع کی وجہ سے نہیں بلکہ جذبات ہوس کے اظہار کی وجہ سے ہے۔ 'مکاتیب امیر' کے ریویو میں لکھتے ہیں کہ "داغؔ کی معاملہ بندی اور عیاشانہ چوچلوں کا عیب اس قدر مبتذل اور بدنما کر دیتا ہے کہ مذاقِ صحیح ان سے کسی طرح لذت یاب نہیں ہوسکتا۔" حسرتؔ کا کمال یہ ہے کہ وصل کی شب حُسن کی بے حجابی بھی حجاب بن کر آتی ہے اور عشق کی گستاخی، شوخی و شرارت اور حاضر جوابی میں بھی شانِ پاکیزگی کا کھلتا ہوا رنگ ہے:

نگاہِ آرزو تابِ جمالِ یار کیا لاتی
اگر حائل نہ ہو جاتا حجابِ کارساز اس کا
(حسرتؔ)

آٹھویں شعر سے مصحفیؔ کی یاد ایک بار پھر تازہ ہو جاتی ہے:

مضطر ہے بہت میری طبیعت کئی دن سے
دیکھی جو نہیں آپ کی صورت کئی دن سے

حسرتؔ کی شاعری میں یہ صورت، کتابی اور مثالی ہے۔ حسرتؔ کے بے مثال محبوب کی طرح اس کی صورت بھی بے مثال ہے۔ وہ روئے زیبا جانِ خوبی ہے۔ حسرتؔ کی شاعری میں محاکات کی مصوری میں روئے زیبا مرکزِ توجہ بن جاتا ہے۔ مقطع کے شعر میں 'قیدِ غم' قیدِ محبت ہے جسے حسرتؔ رنج طرب کار کہتے ہیں۔ حسرتؔ سلسلۂ غم کی پذیرائی کرتے ہیں اور غم میں بھی شادمانی کے پہلو ڈھونڈ لیتے ہیں۔ اس پاکیزہ محبت کی خاک نشینی کے سامنے سارا زمانہ ٹھوکر میں ہوتا ہے، آسمان کی رفعتیں جھک کر سلام کرتی ہیں۔

اس غزل میں تھرتھراتے ہوئے عیش بداماں حزنِ خفی کے آغوش میں لباس و اعضائے حسن، رنگ و بوئے جمال، خوابِ ناز اور شادکامیٔ غم کی تصویریں اُبھر رہی ہیں۔

اس غزل کی فطری صنعت کاری میں شگفتہ تراکیب، تازگیٔ بیان اور رعنائی اسلوب شامل ہیں اور اس لحاظ سے یہ غزل حسرتؔ کی نمائندہ غزلوں میں شمار کی جاسکتی ہے۔ الفاظ و تراکیب کا فطری سادہ پن تخیل کی رعنائی سے رنگین ہوگیا ہے۔ حسرتؔ کی زبان سادہ ہوتے ہوئے بھی روزمرہ اور محاورے کی زبان نہیں کیوں کہ حسرت زبان کی سادگی کو جذبات کی سادگی کا بدل نہیں سمجھتے۔

یہ صحیح ہے کہ حسرتؔ نے زبان لکھنؤ کی استعمال کی ہے اور طرزِ بیان دہلی کا جس کا انھوں نے جابہ جا اعتراف کیا ہے مگر انھوں نے یہ بھی کہا ہے:

رکھتے ہیں عاشقانِ حسن سخن
لکھنوی سے نہ دہلوی سے غرض

اور بات بھی یہی ہے کہ سچا شاعر اپنے آپ کو خانوں میں تقسیم نہیں کرتا۔ اس غزل میں حسرتؔ نے معاملات عشق کی سچی مصوری کی ہے۔ اس کی خوبی یہ ہے کہ اس میں ہماری زندگی کے ایک گوشے کی پرچھائیاں رقص کررہی ہیں۔ اس غزل کی رگ وپے میں ہمارا خون دوڑ رہا ہے اور اس کے سینے میں خود ہمارا دل دھڑک رہا ہے۔

●●●

صَلُّوْ عَلَیْہِ وَ آلِہٖ: شاعر: سید محمد اشرفؔ

تمام اصنافِ سخن میں نعت گوئی ایک مشکل فن ہے۔ اظہار بیان میں خیالات و احساسات کا افراط و تفریط سے پاک ہونا ضروری ہے۔ نعت گوئی میں احتیاط و اعتدال شرط ہے۔ رسولِ عربی کی محبت میں بیان اس درجہ تک نہ پہنچ جائے کہ توحید و رسالت اور بشریت واحدیت میں فاصلہ ہی باقی نہ رہے۔ اس میں گنجائش شوخ گفتاری کی ہے نہ پروازِ تخیل کی۔ پاس ادب کا یہ بھی تقاضا ہے کہ منصب رسالت کو عمومی بشریت سے جدا سمجھا جائے۔ باری تعالیٰ کی لامحدودیت کی طرح اس کی حمد و ثنا میں بھی لامحدودیت جائز ہے مگر نعت گوئی میں سرکارِ دو عالم کی مدح سرائی میں قدم قدم پر احتیاط شرط ہے۔ سید محمد اشرفؔ کی نعتیہ شاعری میں ان التزامات کا شعور صاف نظر آتا ہے۔

سید صاحب نے ایک جدت طرازی یہ بھی کی ہے کہ ہر نعت کے لیے الگ الگ ایک عنوان قائم کر دیا ہے، مثلاً 'مقام مصطفوی'، 'دامن نبی کا'، 'وہاں تو حسان نعت خواں ہیں' اور 'سرزمین طیبہ'۔ ایسا شاید الگ الگ نعت میں وحدتِ خیال کا تاثر قائم کرنے کے لیے ہے، دوسرے نعتوں کے مجموعی مطالعہ سے مسلکِ اہلِ سنت سے وابستگی صاف نظر آتی ہے، مثلاً رسولؐ کا حکم اللہ کا حکم ہے، حضورؐ کی ذات ہی اصل کائنات ہے، رسولؐ کی تعظیم اللہ کی تعظیم ہے، حضورؐ کی عطا اللہ تعالیٰ کی عطا ہے، حضورؐ مختارِ کل ہیں، حضورؐ سے دشمنی اللہ سے دشمنی ہے۔

حضورؐ کا دستِ مبارک اللہ کا دستِ قدرت ہے۔ آپ شافعِ محشر، قاسمِ رزق اور مختارِ کل ہیں۔ اس خیال کی تصدیق حضرت حافظ ملت، مفتی اعظم اور علامہ مفتی شریف الحق کی ذات والاصفات سے سید صاحب کی والہانہ شیفتگی سے بھی معلوم ہوتی ہے کیوں کہ یہ تمام علمائے کرام جید علمائے اہلِ سنت ہیں۔ امام اہلِ سنت امام احمد رضا خاں سے جگہ جگہ محبت کا اظہار اپنے والد ماجد قدس سرہٗ کی منقبت میں اس طرح کیا ہے:

احمد رضا سے تھی ایسی اُلفت، فرمارہے تھے وہ وقتِ رحلت
اُن کا نہیں جو، اپنا نہیں وہ، سارے جہاں میں کردو منادی

بہ طور مثال چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

جو عطا پہ روز خطا کرے، جو خطا پہ روز عطا کرے
ترے پاس میری مثال ہے، مرے پاس تیری مثال ہے

....

وہ خدا کے نور کو دیکھ کر بھی زمین والوں میں آگئے
سرِعرش جانا کمال تھا کہ وہاں سے آنا کمال ہے

....

روزِ قیامت کی سخت زحمت، کیسی مشقت اور کتنی حدت
ایسے میں سب نے کس کو پکارا، دامن سنبھالا میرے نبی کا

سید محمد اشرف خانقاہِ برکاتیہ مارہرہ مطہرہ کے چشم و چراغ ہیں۔ جدید اردو ادب میں ان کی حیثیت صفِ اوّل کے افسانہ نگاروں میں ہے۔ راقم الحروف کے علم میں بھی یہ بات نہ تھی کہ وہ شاعری بھی کرتے ہیں۔ علی گڑھ کے بعض مشاعروں میں سید صاحب کا کلام میں نے ضرور سنا مگر یہ خیال دامن گیر رہتا کہ یہ محض تبدیلیٔ ذائقہ کے لیے ہے۔ اب جب کہ ان کا نعتیہ کلام منصۂ شہود پر آرہا ہے تو اس سے یہ امر صاف مترشح ہے کہ وہ ایک باقاعدہ باضابطہ خوش گو شاعر بھی ہیں اور شاعری بھی کیسی نعتیہ شاعری اور فرطِ عقیدت وحبِ رسول میں ڈوبی ہوئی شاعری جو کلام اشرف ہے اور اشرف الکلام بھی۔ سردست سید صاحب علی گڑھ میں انکم ٹیکس کمشنر ہیں، جہاں قدم قدم پر حساب کتاب سے واسطہ پڑتا ہے۔ اس حوالے سے

موجودہ دور میں میرے ذہن میں صرف دو نام آتے ہیں۔ پوسٹ ماسٹر جنرل کی ذمہ داریوں کو سنبھالنے میں شمس الرحمٰن فاروقی نے دورانِ ملازمت جس فن کارکردگی کا مظاہرہ کیا ہے اس کی مثال شاید و باید اور اسی کے ساتھ ساتھ اردو ادب کے ذخیرہ میں ان کا کنٹری بیوشن (Contribution) فقید المثال ہے۔ دوسرا نام سید محمد اشرف کا ہے۔ انکم ٹیکس کے مسائل سے دن رات اُلجھنا، افسانے اور ناول لکھنا اور اس کے ساتھ شاعری کرنا، تفنن طبع کے لیے نہیں بلکہ ذہنی بے چینی کو relaxe کرنے کے لیے یہ بھی ایک مہتم بالشان کارنامہ ہے اور سید صاحب پر حسرت کا یہ مصرع صادق آتا ہے:

ہے مشقِ سخن جاری چکی کی مشقت بھی
اک طرفہ تماشا ہے حسرت کی طبیعت بھی

''صَلُّوْ عَلَیْہِ وَ آلِہ'' حمد و نعت و منقبت پر مشتمل ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ برادرِ اکبر حضرت پروفیسر سید محمد امین کی شادی کے موقع پر لکھا ہوا 'سہرا' اور ہمشیرہ عزیزہ کی رخصتی سے متعلق اشعار:

اردو زبان و ادب کی ترویج و اشاعت میں خانقاہوں نے بڑا اہم رول انجام دیا ہے۔ اس کے فروغ میں مشائخ کرام اور صوفیائے عظام نے قابلِ ذکر خدمات انجام دی ہیں۔ ان کا بنیادی مقصد تھا اصلاح معاشرہ، انسانیت کی فلاح اور تزکیہ نفس۔ یہ زبان وسیلہ رہی ہے عوام تک پہنچنے کا۔ ان خانقاہوں کا بنیادی خمیر عشق رسول اور اولیائے کرام سے محبت کے عناصر سے مرکب ہے۔ سید محمد اشرف سیدنا امام حسین کی اولادِ امجاد سے ہیں اور یہ روحانی سلسلہ امام سلسلۂ برکاتیہ سید شاہ برکت اللہ سے شروع ہوتا ہوا حضرت مولانا سید محمد امین سجادہ نشین خانقاہ مارہرہ مطہرہ تک محیط ہے۔ حضرت سید محمدؐ امین، سید محمد اشرف، سید محمد افضل اور حضرت مولانا سید نجیب حیدر ان سب برادران میں یہ روحانی صفت اور عشق رسول قدر مشترک ہے۔ عشق رسول، جس والہانہ شیفتگی اور روحانی سرمستی کا متقاضی ہے، نثری ادب اس کا متحمل نہیں ہوسکتا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ خانقاہی نظام کا پروردہ، سیدزادہ ناول نگار شعر گوئی کی طرف آیا ہے:

ہم اپنی نفسانیت کے جا کر، تمہارا حق کیا ادا کریں گے
بس اک تمہارا کرم ہے آقا کہ جس پہ تکیہ لگا رہے ہیں
جناب آدم بھی کہہ رہے ہیں مدد کسی اور در پہ مانگو
کلیم و عیسیٰ بھی میرے آقا تمہاری جانب ہی آ رہے ہیں
جسے مٹی مدینے پاک کی مل جائے بوسے کو
اُسے کیا خاک ڈر ہوگا کسی دولت، حکومت کا
زمانے بھر کے تخت و تاج اک ٹھوکر میں دے ماروں
اگر سایہ بھی مل جائے مجھے نعلین حضرت کا
حشر کی دھوپ، قیامت کا سماں، خوفِ خدا
مسکراتی ہوئی آجائے گی رحمت ان کی
جو تم کو نہ مانے اسے اللہ نہ چاہے
قرآن بتاتا ہے کہ تم کون ہو کیا ہو

یہ اشعار مصنوعی Academic exercise نہیں ہیں بلکہ ایک فقیر کی نوائے آہ فغاں کا والہانہ اظہار ہیں۔ یہ اشعار دقیق الفاظ کے استعمال سے بوجھل نہیں ہیں۔ ان میں سادگی، نرمی، نزاکت اور جذبے کی صداقت کا لہو شامل ہے۔ سرکار کی بارگاہ میں تصنع کیسا۔ تشبیہات و استعارات کی نادرہ کاری سے کام لیا گیا ہے نہ فارسی آمیز تراکیب سے۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ اس درویش زادے کا قلب قلبِ بے ریا ہے۔ وہ سرکار دو عالم کا عاشق اور اس کے کرم کا بھکاری ہے۔ اولیاء اللہ کی شان میں اور خصوصیت سے مشائخ مارہرہ کے اوصاف و مناقب کے بیان میں شاعر حقیقت اور راست بیانی سے کام لیتا ہے۔ یہاں تخیل آرائی اور غلو تک سے کام لیا جا سکتا تھا مگر لب و لہجے کی متانت، جذبات کا ٹھہراؤ، سیلِ رواں پر روک، شاعرانہ اظہار کی سادگی و صفائی خلوص فکر پر دال ہے۔ راقم الحروف کے خیال میں اپنے باپ دادا، اپنے جد کی تعریف میں مبالغہ جائز ہے مگر سارے ہی منقبتی اشعار میں جذباتیت پر تعقل کی کارفرمائی غالب ہے۔

سرزمین طیبہ پر روضۂ نبوی کی زیارت کے وقت جو اشعار زیر مطالعہ ہیں ان میں بلا کا سوز و گداز اور بغایت درجہ رقت انگیزی ہے۔ یہ شعر دیکھیں:

مجبور ہوں کہ دل سوئے سجدہ چلا گیا
زاہد مجھے نہ ٹوک کہ بے اختیار ہوں

صرف تین اشعار پر مشتمل بہ عنوان "طیبہ سے رخصت پر" میں کوزے میں سمندر سمو دیا ہے۔ فیض کا یہ شعر یاد آرہا ہے:

اُٹھ کر تو آگئے ہیں تری بزم سے مگر
کچھ دل ہی جانتا ہے کہ کس دل سے آئے ہیں

زیادہ تر نعتیہ کلام بڑی بحر میں ہے۔ چھوٹی چھوٹی بحروں میں اشعار کہنے سے زیادہ مشکل بڑی بحر میں اشعار کو نبھاتا ہے۔ بڑی بحر ایک سنگلاخ زمین ہے، اس میں ٹھوکر کھانے کی گنجائش زیادہ ہے۔ قدم قدم پر سنبھل کر چلنا پڑتا ہے۔ آخر یہ نعتیہ شاعری بڑی بحر میں کیوں ہے؟ میرے خیال میں اس کی صاف وجہ عاشقِ رسول اور مداحِ اولیاے کرام کے جذبات کی تلاطم خیزی ہے۔

سید صاحب راقم الحروف کو حبِّ نبی سے سرشار معلوم ہوتے ہیں۔ رخصتی کے جو روایتی اشعار ہوتے ہیں ان میں جدائی کے کرب، جغرافیائی دوری اور ایک مانوس چہرے سے مفارقت کے صدمے کا اظہار ہوتا ہے مگر خانقاہ برکاتیہ کے مشائخ کی اولاد میں برگزیدہ اسلاف سے محبت اور حبِّ نبی کا جذبہ اس درجہ سرایت کر گیا ہے کہ یہاں بھی زندگی کی بنیادی قدر اور عقیدۂ اسلاف کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوٹتا۔ شاید اسی گھرانے کے لیے امام احمد رضا نے کہا ہے:

تیری نسلِ پاک میں ہے بچہ بچہ نور کا

خانوادۂ مارہرہ کی عظمت کے اندازے کے لیے صرف یہی کافی ہے کہ امام احمد رضا کو اسی گھرانے سے شرف بیعت حاصل ہے۔ احمد رضا کے علم کی وسعت اور ہمہ گیری کے بارے میں راقم الحروف جیسا کم سواد کیا کہہ سکتا ہے۔ ان کے علمی کارنامے بے مثال ہیں اور بلاخوف تردید کہا جاسکتا ہے کہ وہ ہندوستان میں فن نعت گوئی کے امام ہیں۔

سید محمد اشرف امام احمد رضا کے شاعرانہ مرتبے سے صرفِ نظر کیسے کر سکتے تھے۔ سید میاں کے دیدہ و دل میں امام احمد رضا کے لیے کشش اس لیے نہیں کہ وہ خانوادۂ برکاتیہ سے بیعت ہیں یا جید عالم بلکہ اس لیے کہ امام احمد رضا جیسا عاشقِ رسول نعت گوئی میں ان کو کہیں اور نظر نہیں آتا۔ ''حدائق بخشش'' کا ایک ایک لفظ دھڑکتا ہوا دل ہے۔ بیش تر نعتیں مقبولِ عوام اور محبوبِ خواص ہیں جو ہندوپاک میں میلاد کے موقع پر پڑھی جاتی ہیں۔ ان میں رواں دواں شگفتہ بحر میں یہ نعت بھی اپنا جواب آپ ہے ع واہ کیا جود و کرم ہے شہِ بطحا تیرا۔ ان اشعار پر سید صاحب نے اس خوب صورتی سے گرہ لگائی ہے کہ یہ سارے اشعار ایک دوسرے میں گھل مل گئے ہیں، گویا تو من شدی، من تو شدم۔ دوسری خوبی اس تضمین کی یہ ہے کہ ان اشعار میں شاعرانہ زبان میں امام احمد رضا کے اشعار کی وضاحت کی جارہی ہے۔

سید صاحب نے ایک جدت اور کی ہے۔ اپنے برادرِ اکبر کی شادی کے موقع پر 'سہرا' لکھا ہے، بہ طرزِ جدید۔ یہ نظم کی ہیئت میں ہے اور وہ بھی آزاد نظم۔ میری نظر سے اب تک ایسا خوب صورت سہرا نہیں گزرا۔ ن۔م۔ راشد نظم کے ایک بڑے شاعر ہیں۔ فارسی آمیز تراکیب، تلمیحات کا استعمال اور فکر کی دبازت کے باوجود ن۔م۔ راشد غنائیت، موسیقیت، رعنائی احساس کا دل کش و دل آویز نمونہ ہیں۔ زیرِ مطالعہ 'سہرا' میں بیان کی طوالت و تفصیل تو کھٹکتی ہے، بایں ہمہ اس کی تازگی، دل کشی اور اس کا خوب صورت اُتار چڑھاؤ، زیر و بم اس کی موسیقیت اسے خشک ہونے سے بچالیتی ہے۔ آستانۂ عالیہ مارہرہ مطہرہ کے سجادہ نشین پروفیسر سید محمد امین کے حسن و جمال کی طرح یہ 'سہرا' بھی حسین و جمیل ہے۔

موضوعات کے تنوع اور رنگارنگی کے باوجود راقم الحروف کے خیال میں ''صَلُّوْ عَلَیْہِ وَ آلِہٖ'' کا امتیازی پہلو شاعر کا عشقِ رسول اور اولیا اللہ سے محبت ہے۔ یہ تو ایک فقیر کی فغانِ شبانہ اور نوائے عاشقانہ ہے جو نغموں میں ڈھل گئی ہے۔ یہ صرف ایک ادبی کارنامہ نہیں بلکہ سید محمد اشرف کے لیے توشۂ آخرت ہے:

تمہاری سرکارِ والاشاں میں حروفِ اشرف کی آبرو کیا
وہاں تو حسان نعت خواہ ہیں، رضا بھی نغمے سنا رہے ہیں ●●●

اقبال اور غالب۔ مصنف: پروفیسر حامدی کاشمیری

اردو تنقید میں غالبؔ اور اقبالؔ کو مختلف پہلوؤں سے سمجھنے سمجھانے کا سلسلہ جاری ہے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر حامدی کاشمیری کی تازہ ترین کتاب 'اقبال اور غالب' ایک قابلِ لحاظ کوشش ہے۔ انھوں نے مروجہ تنقیدی روش سے ہٹ کر ان شعرا کے تخلیقی طریقۂ کار کا تجزیہ نہایت شرح وبسط سے کیا ہے اور اس سلسلے میں ان کی شاعری میں مضمر تخلیقی عمل کی پیچیدگیوں کو ملحوظ رکھا ہے۔ جن بنیادی تنقیدی مباحث کو اُٹھایا گیا ہے ان میں چند کی نوعیت یہ ہے: اعلیٰ پایے کی شاعری کے بنیادی لوازمات کیا ہیں؟ غالب اور اقبالؔ کے تخلیقی عمل کی نوعیت کیا ہے؟ ان شعرا کی تخلیقی قوت کے امتیازی عناصر کیا ہیں؟ غالبؔ کے ہاں ایسا کون سا مخصوص شعری برتاؤ ہے جو ان کو اردو کے دیگر شعرا سے مختلف اور فائق بناتا ہے؟ کیا اقبالؔ صرف بیانیہ کے شاعر ہیں؟ کیا اقبالؔ اور غالبؔ موجودہ نسلوں کے لیے کوئی وقیع شاعرانہ معنویت رکھتے ہیں؟

یہ کہنا شاید غلط نہ ہو کہ یہ آخری سوال ہی ایک طرح سے اقبال کے تنقیدی محاکے کا بنیادی سوال ہے یعنی اگر ہم اس بات کا یقین کر سکیں کہ ہمارے اپنے دور کے وہ کون سے ایسے مفروضات ہیں جو اقبال کی معنویت تک رسائی میں حائل ہیں یا ہو سکتے ہیں تو شاید ہم یہ بتا سکیں کہ اقبالؔ کی شعری معنویت کی اصل نوعیت کیا ہے اور یہ کہ غالبؔ سے ان کی گہری

مماثلت کا بنیادی سبب کیا ہے۔ حامدی صاحب نے اپنی اس کتاب میں غالبؔ اور اقبالؔ کا سطحی موازنہ نہیں کیا ہے اور نہ ہی ان کے پیش نظر یہ خیال تھا کہ وہ کسی طور پر ان شعرا کی اضافی یا مطلق قدر و قیمت کا تعین کریں جیسا کہ انھوں نے 'نکتہ چند' عنوان کے تحت اپنے دیباچے میں وضاحت کی ہے۔ ان کی کتاب کا اصل موضوع اقبالؔ کی شاعری ہی ہے۔ یہ امر اہم ہے کہ ان کی کتاب کا عنوان ''غالب اور اقبال'' نہیں (جیسا کہ تاریخی تواتر کا لحاظ کرتے ہوئے ہونا چاہیے تھا) بلکہ ''اقبال اور غالب'' ہے۔ 'نکتہ چند' کے صفحہ ۲۱ پر وہ رقم طراز ہیں کہ انھوں نے اقبال کے تفصیلی مطالعے کے لیے 'غالبیاتی شعریات کو... اساس' قرار دیا ہے اسی کے ساتھ ساتھ انھوں نے اس امر کی بھی وضاحت کر دی ہے کہ غالبؔ اور اقبالؔ کے اس پہلو بہ پہلو مطالعے کا مقصد ان دونوں شعرا کی ان فنی یا موضوعاتی مماثلتوں کا انکشاف نہیں تھا جن کا ذکر شیخ عبدالقادر یا شیخ اکرام نے کیا ہے۔ حامدی صاحب کا یہ کہنا صحیح ہے کہ مذکورہ بالا موازنوں کا انداز از حد تعمیمی ہے اور اس کا اطلاق دنیا کے تمام بڑے شاعروں پر کیا جا سکتا ہے۔ جدت پسندی، بے نظیر تخیل اور نرالا اندازِ بیان — یہ ایسی خصوصیات ہیں جو دنیا کے کسی بھی بڑے شاعر میں تلاش کی جا سکتی ہیں۔ حامدی صاحب کا یہ خیال بھی صحیح ہے کہ اردو تنقید کی اس ناکامی کا اصل سبب ہمارے ہاں تجزیاتی طریقۂ کار کی کمی ہے۔ مغرب میں تنقیدی فکر کا رواج گزشتہ چار صدیوں سے عام ہے۔ زندگی کے تمام مظاہر کو مغربی مفکرین نے صحیح تنقیدی روشنی میں جانچنے اور پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ تنقید کا مطلب محض عقل و استدلال کا استعمال ہی نہیں ہے بلکہ اس کا مطلب یہ ہے کہ موضوع کی مناسبت کے لحاظ سے تجزیے کے آلاتِ کار معلوم کیے جائیں اور ان کو احساسِ ذمہ داری کے ساتھ استعمال کیا جائے۔ شعر و ادب کی تفہیم اور محاکمے کے لیے بھی مغرب نے موثر طریقۂ کار دریافت کیا ہے بالخصوص بیسویں صدی میں۔ یہ صحیح ہے کہ گزشتہ صدیوں میں بڑے بڑے نقاد پیدا ہوئے ہیں جن کا رتبہ موجودہ صدی کے اہم نقادوں سے بھی بلند ہے لیکن اس سلسلے میں ایک اہم بات یہ ہے کہ خواہ ہمارے دور میں ڈرائڈن، کولرج اور آرنلڈ جیسے قدآور نقاد نہ بھی ہوں لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ شعر و ادب کے تجزیے کے سلسلے میں

نئے نئے تجزیاتی طریقۂ کار جس طرح ہماری صدی میں دریافت ہوئے ہیں اور تنقیدی فکر جس طرح ہمارے عہد میں عام ہوئی ہے وہ یقیناً بے نظیر ہے۔ ادب کے مطالعے میں متعلقہ معاشرتی علوم مثلاً نفسیات، عمرانیات، بشریات اور لسانیات نے جس طرح مدد کی ہے وہ تو قابلِ لحاظ ہے ہی لیکن اس سے بھی زیادہ اہم خود ادب کا تفصیلی اور تجزیاتی مطالعہ ہے جس نے تنقید کو تحسین کے محدود دائرے سے نکال کر وسیع فکری بنیادوں پر استوار کیا ہے۔ اردو تنقید یقیناً مغربی تنقید سے مستفید ہو سکتی ہے لیکن اس کے لیے محض نقادوں کا مطالعہ ہی کافی نہیں ہے۔ بدقسمتی سے ہمارے نام ور نقاد صرف تنقیدی کتب کا ہی مطالعہ کرتے ہیں (اور یہ مطالعہ بھی رہنما تنقیدی کتب تک ہی محدود رہتا ہے) ضرورت اس امر کی ہے کہ مغربی ادب کا ادق مطالعہ کیا جائے اور مغربی تنقید کے ان آفاقی عناصر کو اردو ادب کے مطالعے میں استعمال کیا جائے جو ہمارے تہذیبی مزاج سے ہم آہنگ ہوں۔

حامدی صاحب نے اپنی کتاب کے ابتدائی باب میں نقدِ اقبال کی کوتاہیوں کی نشان دہی کی ہے اور اس کے ساتھ انھوں نے اقبال اور غالب کی ان مماثلتوں پر بھی اجمالاً روشنی ڈالی ہے جو تخلیقی عمل سے متعلق جدید افکار کے پس منظر میں مابہ النزاع نہیں ہیں۔ اس تقابلی مطالعے کا ایک جواز یہ بھی ہے کہ اقبال کے ہاں فکر و خیال کی گہرائی اور وزن کا جو شدید احساس ہوتا ہے اس کی نظیر اگر متقدمین میں کسی کے ہاں ملتی ہے تو وہ صرف غالبؔ ہی ہیں۔ یہ کہنے کے بعد کہ غالب اور اقبال کا یہ مطالعہ ان کی موضوعاتی یا فنی مماثلتوں سے متعلق نہیں بلکہ ان کے تخلیقی محرکات اور شعری عمل کے تجزیے اور تحلیل سے متعلق ہے حامدی صاحب اپنی کتاب کے دوسرے باب ''غریب شہر'' میں غالب کی شاعری میں مضمر پیچیدہ خلاقیت کا جائزہ پیش کرتے ہیں۔

غالب کے سلسلے میں حامدی صاحب نے جس مسئلے کو اپنی تنقیدی توجہ کا مرکز بنایا ہے وہ ان کی شاعری اور ہم عصر زندگی سے تعلق کا مسئلہ ہے۔ شروع کے چند صفحات میں ان معاشرتی تبدیلیوں کا تذکرہ کرنے کے بعد جن کا اثر غالب کی شخصیت پر پڑا ہوگا۔ حامدی صاحب بجا طور پر رقم طراز ہیں کہ خارجی حالات اور شاعرانہ شخصیت میں عمل اور

ردِعمل کا سادہ رشتہ نہیں ٹوٹتا۔ وہ ایلیٹ کے غیر شخصی شاعری کے نظریے کی توثیق کرتے ہیں اور اس کے بعد جدید تحقیق کی مدد سے اس امر پر روشنی ڈالتے ہیں کہ غالب کا مشہور قطعہ ''اے تازہ واردان بساط ہوائے دل'' غدر اور دلّی کی تباہی سے قطعاً غیر متعلق ہے۔

حامدی صاحب کا یہ کہنا صحیح ہے کہ ''تخلیقی عمل میں کسی خارجی محرک کی حیثیت صرف ایک محرک کی ہی رہتی ہے اور اہمیت اس کلی تجربے کو ملتی ہے جو اس محرک سے نمو کرتا ہے اور بالیدگی پاتا ہے۔ یہ تجربہ خارجی محرک سے قطعی مختلف ہو جاتا ہے۔'' (ص:۳۷) غالبؔ کے قطعے کی تاریخی اہمیت کی نفی کرنے کے بعد حامدی صاحب نے ان فنی عناصر کی نشان دہی کی ہے جو اس کی شاعرانہ جاذبیت کا اصل سبب ہیں۔ اس سلسلے میں انھوں نے کئی مشہور انگریزی نظموں کا حوالہ بھی دیا ہے جن میں ڈرامائی عمل اور شاعرانہ Persona کی موجودگی نے تخلیقی پیچیدگی اور معنویت پیدا کر دی ہے۔

غالبؔ کی نظریۂ شعر پر حامدی صاحب نے دلچسپ بحث کی ہے اور غالبؔ کے ہاں رواں اور خرد کی ہم آہنگی پر زور دیا ہے۔ ان کا یہ کہنا بالکل صحیح ہے کہ ''غالب تجربے اور اس کی لسانی ہیئت آفرینی میں کوئی فرق روا نہیں رکھتے۔'' (ص:۶۴) ان ابتدائی مباحث کے بعد حامدی صاحب نے غالب کے ہاں رومانی عناصر کا تجزیہ کیا ہے۔ رومانیت اور کلاسیکیت کی بحث بہت پرانی ہے اور خود مغربی ادب میں ان اصطلاحوں کا استعمال اتنے مختلف مفاہیم میں ہوا ہے کہ اب یہ تقریباً بے معنی ہو گئی ہیں۔ محمد قلی قطب شاہ ولؔی اور میرؔ یا غالبؔ میں ایک ایسی رومانیت کے نقوش تلاش کرنا جس کے اپنے آفاقی مضمرات اگر موہوم نہیں تو متنازعہ فیہ ضرور ہیں، ایک تلاشِ عبث نہیں تو اور کیا ہے۔ غالبؔ کی مفروضہ رومانیت سے قطع نظر حامدی صاحب نے غالب میں جن وجودی عناصر کی تشخیص کی ہے وہ یقیناً قابلِ لحاظ ہیں اور اقبال کے ساتھ ان کی یہ مماثلت نہایت درجہ معنی خیز ہے۔ حامدی صاحب کا یہ کہنا بھی بجا ہے کہ غالب کے ہاں تصوف محض 'برائے شعر گفتن' نہیں ہے اور ان کی اپنی زندگی کی دوعملیت کے باوجود توجہ کا مستحق ہے۔ غالب متصوفانہ فکر کے زیر اثر دنیا کو وہم و خیال سمجھنے کے باوجود فرد کی انانیت یا خود پسندی کے داعی ہیں اور اس کی وجہ بقول حامدی صاحب

(ص: ۹۰) یہ ہے کہ: ''غالب ہوں یا اقبال دونوں کے ہاں وجود کی متصوفانہ تعبیر شعری نقطۂ نظر سے کی گئی ہے اس لیے اس میں فکری تنظیم یا وحدت پذیری پر اصرار بے معنی ہے۔''
حامدی صاحب نے اس کے بعد غالب کی شاعری کے چند موضوعاتی اور ہیئتی پہلوؤں کا جائزہ لیا ہے جس میں ایک نوع کی ہمہ گیریت کا احساس ہوتا ہے۔

آخری باب ''دانائے راز'' کی ابتدا میں غالب پر اقبال کی نظم کے حوالے سے حامدی صاحب نے اقبال کے نظریۂ فن پر روشنی ڈالی ہے اور اس سلسلے میں دو اہم پہلوؤں کو اُجاگر کیا ہے۔ پہلے نکتے کا تعلق اقبال کی شاعری میں فکر و جذبے کی آمیزش سے ہے اور دوسرا پہلو تخلیق فن میں وجدانی عنصر سے متعلق ہے۔ ان دونوں پہلوؤں سے اقبال اور غالب کی مماثلت شبہ سے بالاتر ہے۔ شعوری نظریے کی سطح پر بھی یہ مماثلت کے باوجود اصل سوال یہ ہے کہ آیا لاشعوری تخلیقی عمل کی سطح پر بھی یہ مماثلت موجود رہتی ہے کہ نہیں؟ حامدی صاحب کا یہ کہنا صحیح ہے کہ اقبال کی شاعری میں جا بجا وہ عناصر پائے جاتے ہیں جو ہنگامی موضوعات کی عائد کردہ حدود سے بالاتر ہو کر سچی آفاقیت کے حصول کے ضامن ہیں۔ اس سلسلے میں سب سے پہلے حامدی صاحب نے اقبال کی شاعری میں موجود عالم گیر تجربی سالموں کی نشان دہی کی ہے۔

اقبال کی شاعری یقیناً اس توجہ کی مستحق ہے جو بڑی شاعری کا خاصہ ہے۔ اس کی ضرورت ہے کہ اس کو مختلف نقطۂ ہائے نظر سے اور مختلف فکری اور تنقیدی تناظر میں رکھ کر پڑھا جائے۔ حامدی صاحب کی یہ کتاب بعض دلچسپ مباحث کو سامنے لاتی ہے اور ان کے بارے میں ایک تنقیدی نقطۂ نظر سے غور و فکر کی دعوت دیتی ہے۔

●●●

قدیم تامل ناڈو میں عربی فارسی ادبیات کی چار سو سالہ تاریخ

تصنیف: کاوش بدری

ہندوستان و عرب، محل وقوع کے اعتبار سے اپنی ظاہری دوری کے باوجود پڑوسی ملکوں کی حیثیت رکھتے ہیں کیوں کہ ان کے درمیان سوائے بحر عرب کے کوئی چیز حائل نہیں ہے جس کا مغربی ساحل اگر حضر موت یمن اور حجاز سے ملتا ہے تو مشرقی ساحل کیرالا اور مدراس سے ہم آغوش ہے۔ جزیزہ نما عرب تین جانب سے سمندر سے گھرا ہوا ہے اور اس کے چوتھی سمت بے آب و گیاہ صحرا ہے، جزیرے کی بیش تر اراضی نا قابلِ زراعت و کاشت ہے۔ فطرت کی اس سنگین صورت حال نے زمانہ قدیم سے یہاں کے باسیوں کو جہاز رانی کی طرف مائل کیا، اور انھیں اپنی معیشت میں سمندری تجارت پر بھروسہ کرنے پر مجبور کیا۔

اس امر کی تاریخی شہادتیں موجود ہیں کہ سکندر اعظم کے ہندوستان پر حملے سے بہت پہلے عربوں کے تجارتی جہاز جنوبی ہندوستان کے ساحلوں کا چکر لگایا کرتے تھے۔ عہدنامۂ قدیم و جدید کی کتابیں بھی ان تعلقات کی قدامت پر گواہ ہیں جن کے مطابق عربی قافلے ہندوستان سے درآمد شدہ اموال تجارت کو لے کر مصر و شام کی بندرگاہوں تک پہنچا کرتے تھے۔ ۹۵۰ ق۔م میں ملکۂ سبا نے حضرت سلیمان علیہ السلام کو جو تحفے پیش کیے تھے ان میں ہندوستان سے درآمد کی ہوئی چیزیں بھی شامل تھیں اور خود حضرت سلیمان

جنوبی ہندوستان سے سونا، چاندی، ہاتھی دانت اور مور وغیرہ منگوایا کرتے تھے۔ عہد نامہ قدیم میں کئی مقام پر اوپرنامی بندرگاہ کا ذکر ملتا ہے، مورخ کرسٹن لاسان (Christian Lassan) کے مطابق یہ کیرالا کی بندگارہ ابھیر بھتی جس کا موجودہ نام بے پور (Baypur) ہے۔

اسلام کی آمد سے پہلے یہ تعلقات خالص تجارتی نوعیت کے تھے اگرچہ سامان تجارت کے ساتھ غیر ارادی طور پر بعض ثقافتی اور لسانی اثرات کا بھی تبادلہ ہوتا رہا، لیکن اسلام کے بعد اس میں بنیادی تبدیلی رونما ہوئی۔ وہی عرب جو پہلے صرف سامان تجارت لے کر آتے تھے اب اپنے ساتھ ایک عظیم الشان پیغام بھی لانے لگے جو ساری انسانیت کو خیر وصلاح اور خوش بختی وفلاح کی بشارت دیتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ مالا بار، کوکن، کالی کٹ اور معبر وغیرہ کے رہنے والے ہی سب سے پہلے اسلامی تعلیمات سے بہرہ ور ہوئے۔ ہندوستان کی پہلی مسجد جنوب ہی میں قائم ہوئی، یہیں پہلی بار مسلمانوں نے اقامت اختیار کی اور یہی سرزمین برصغیر میں سب سے پہلے عربی زبان وادب سے آشنا ہوئی اور یہ سب کچھ عربوں یا مسلمانوں کی پہلی فوج کے ہندوستان میں داخلے سے بہت پہلے کی بات ہے۔

ہندوستان میں ادبیات عربی وفارسی کی کوئی تاریخ جنوبی ہند کے تذکرے کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتی، لیکن اکثر مصنفین اور اصحاب تذکرہ نے جنوبی ہند کو یا تو نظر انداز کیا ہے یا کماحقہ اس پر توجہ نہیں دی ہے۔ جب کہ جنوب کی عربی تصنیفات شمالی تصنیفات کے مقابلے میں اپنے اسلوب وآہنگ میں زیادہ عربیت کی حامل ہیں اور اس کے بنیادی اسباب میں جنوب میں اسلام کی سبقت، عربی زبان کی قدامت اور فارسی زبان وثقافت کے اثرات کی قلت وغیرہ ہیں۔

جناب کاوش بدری صاحب ہم سب کے شکریے کے سزاوار ہیں کہ انھوں نے زیرنظر کتاب کو ترتیب دے کر عربی وفارسی کتب خانے کے ایک بڑے خلا کو پُر کرنے کی کوشش کی ہے اور جس عرق ریزی وجاں فشانی سے اس کام کو انجام دیا ہے وہ کتاب پر ایک نظر ڈالنے سے واضح ہے۔ کسی عہد وخطے کے چند افراد کی سوانح لکھنا آسان کام ہے لیکن

ایک ایسی کتاب ترتیب دینا جو اس عہد و خطے کی علمی و ادبی، ثقافتی و تہذیبی اور تاریخی و تمدنی سرگرمیوں کا مرقع بن جائے ایک ایسا عمل ہے جو بڑی محنت و کاوش اور طویل جدوجہد کا متقاضی ہے۔ کتاب کو قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نے شائع کیا ہے، سن اشاعت ۲۰۰۴ء ہے۔

جناب کاوش بدری صاحب کی یہ تصنیف اگرچہ اپنے حجم کے اعتبار سے مختصر ہے لیکن بڑی جامعیت کی حامل ہے کیوں کہ اس میں تامل ناڈو کی گزشتہ چار سو سالہ ادبیات عربی و فارسی کے تمام گوشوں کا احاطہ کیا گیا ہے جس سے مذکورہ عہد میں خطے کی علمی و فکری پس منظر اور تہذیبی و ثقافتی ماحول کا ذکر ہے۔ اسی باب میں صوفیاے کرام کی خدمات و تاثیرات کا تذکرہ اور موجودہ مدارس کی ایک فہرست بھی شامل ہے۔ عربی زبان کے اثر سے پیدا ہونے والی ایک نئی مخلوط زبان 'عرب تمل' تعارف ہے جو عربی کے آفاقی و ہمہ گیر اثرات کا ایک نمونہ ہے، اس کی ابتدا، ارتقا اور موجودہ صورت حال پر مزید کام کرنے کی ضرورت ہے۔

دوسرا باب بنیادی طور پر علما و مصنفین اور شعرا و ادبا کے تذکرے پر مشتمل ہے۔ آخر میں کتب خانوں اور اہم مخطوطات و مطبوعات کا ذکر ہے۔ تیسرے باب کے آغاز میں تامل ناڈو کے اہم مدارس اور ان کی خدمات کا ذکر ہے اور ان کے مؤسسین اور فارغین کا اجمالی تعارف بھی ہے، پھر عصری جامعات و مدارس میں عربی و فارسی کی تعلیم و تدریس اور ان کے علما و فضلا کی خدمات کا ذکر ہے۔ آخر میں مخطوطات کی ایک فہرست ہے۔ کتاب میں جابجا شمال و جنوب کے ان علما و محققین کا بھی تذکرہ کیا گیا ہے، جنھوں نے اس عہد و خطے کی علمی میراث پر تحقیقی کام کیا ہے۔ علاوہ ازیں کتاب دوسری بہت سی قیمتی معلومات اور انکشافات پر مشتمل ہے۔ اس سرسری جائزے سے کتاب کے موضوعاتی تنوع کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ مختصر یہ کہ کتاب ''قدیم تامل ناڈو میں عربی و فارسی ادبیات کی چار سو سالہ تاریخ'' (حصہ اوّل) جناب کاوش بدری صاحب کے خواندہ، دیدہ، شنیدہ اور کشیدہ پر مشتمل ایک وقیع علمی کارنامہ ہے، جس کے لیے وہ قابلِ مبارک باد ہیں۔

کتاب کی ترتیب وتہذیب میں بعض کمیاں ہیں جنھیں دور کرنے کی ضرورت ہے تا کہ موضوعات ومعلومات کی تکرار سے بچا جاسکے اور ان میں مزید ربط پیدا کیا جاسکے۔ کتاب کی غلطیوں کی کثرت نہ صرف مطالعے میں حارج ہوتی ہے بلکہ ان کے سبب بعض جگہ مفہوم کو سمجھنے میں بھی دشواری ہوتی ہے۔

بایں ہمہ یہ ایک مفید اور قابلِ قدر تصنیف ہے اور موضوع سے دلچسپی رکھنے والوں بالخصوص ہم اہلِ شمال کے لیے بے حد معلومات افزا اور بیش قیمت ہے۔

●●●

''گھومتی ندی'' ۔ مصنف: پروفیسر وارث کرمانی

''گھومتی ندی'' ہمارے عہد کا ایک منفرد تخلیقی کارنامہ ہے۔ یہ کتاب پروفیسر وارث کرمانی کی خودنوشت ہے۔ ایک درجن سے زیادہ لوگوں نے اپنی سوانح عمریاں لکھی ہیں، جن کے عنوانات صاف، واضح اور غیر مبہم ہیں۔ پروفیسر کرمانی کی خودنوشت کا عنوان رمزیاتی اور علامتی ہے۔ اوّل یہ کہ لکھنؤ اودھ کا دل ہے اور گومتی لکھنؤ کا دل۔ خودنوشت کے واقعات میں اودھ کا تذکرہ غالب ہے، ان معنوں میں کہ بیش تر واقعات، حکایات اور بیانات کا تعلق اودھ کے علاقوں سے ہے، مثلاً دیوہ شریف، کچھوچھہ شریف، ردولی، بارہ بنکی، ملیح آباد، محمود آباد اور لکھنؤ وغیرہ۔ علی گڑھ کے ذکر کے بغیر تو یہ خودنوشت مکمل ہو ہی نہیں سکتی تھی۔ وجہ یہ ہے کہ ایم۔ اے (انگریزی) تک لکھنؤ میں تعلیم حاصل کرنے کے بعد کرمانی نے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں داخلہ لیا اور فارسی میں ایم۔ اے، پی ایچ۔ ڈی کیا، مگر داخلہ لینے کے پہلے ہی سے کرمانی کا علی گڑھ آنا جانا لگا رہتا تھا۔ اس کی وجہ غالباً سابق جج الٰہ آباد ہائی کورٹ سجاد حیدر تھے اور قرۃ العین حیدر۔ علی گڑھ میں پروفیسر کرمانی کا دائرۂ احباب وسیع سے وسیع تر ہوتا گیا۔ اس دائرے میں ان کے دوست تھے خرد بھی اور بزرگ بھی، مثلاً ضیاء احمد بدایونی، ڈاکٹر نذیر احمد، پروفیسر نورالحسن، جذبی، ڈاکٹر عبدالعلیم، آل احمد سرور، قاضی عبدالستار، خلیل الرحمٰن اعظمی، وحید اختر، شہریار، پروفیسر محمود حسین، مسعود علی ذوقی،

پروفیسر اسلوب احمد انصاری، پروفیسر خورشید الاسلام اور کم تر راقم الحروف وغیرہ۔ خودنوشت میں یہ سارے یا بعض کردار چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔

''خودنوشت'' کے عنوان کا ایک علامتی پہلو صرف نام سے ظاہر ہے، یعنی گومتی کو 'گھومتی ندی' کہا ہے۔ گومتی چکر کھا کر بہنے والی ندی ہے، یعنی ایک (Meandering river)۔ گھومتی ندی مصنف کی سیاحی کا استعارہ ہے۔ سیاح ایک جگہ قیام نہیں کرتا، بہر تماشا مختلف خطوں اور ملکوں کا چکر کاٹتا رہتا ہے۔ کرمانی ہندوستان سے روس کا سفر کرتے ہیں، امریکہ جاتے ہیں، انگلستان میں بھی قیام پذیر ہوتے ہیں مگر ایران جا کر کسی کی تیر نیم کش سے ڈھیر ہو جاتے ہیں۔ اس معاملہ میں راقم الحروف کے پیر بھائی ٹھہرے۔

اس نام میں اشاریت کا ایک اور پہلو ہو سکتا ہے۔ ایک نجی گفتگو میں پروفیسر کرمانی نے راقم الحروف سے کہا کہ ''عینی کہتی ہیں کہ تمہاری کتابیں بازار میں یوں نہیں چلتیں کہ تم ناموں کا انتخاب غلط کرتے ہو، کتابوں کے ناموں کا Attractive ہونا ضروری ہے۔'' ممکن ہے کہ اس پیچ دار نام رکھنے کی ایک وجہ یہ بھی ہو۔

پروفیسر کرمانی کی ایک درجن کتابیں اور متفرق مضامین ہمارے ادب کا قیمتی سرمایہ ہیں۔ ان تصنیفات میں زیادہ وقیع کتابیں ان کا شعری مجموعہ ''دریِ دلکشا''، ''اردو شاعری کے نیم وا دریچے' اور انگریزی میں "Dreams Forgotten" ہیں۔ مگر بازار ادب میں کسی کتاب نے وہ ہلچل نہیں پیدا کی جیسی خودنوشت نے پیدا کی ہے۔ ''شب خون'' کے کسی شمارے میں وارث علوی کے قلم سے یہ تبصرہ نظر سے گزرا کہ ''بہت دنوں کے بعد ایک ایسی چیز سامنے آئی ہے جس کے تذکرے چاروں طرف تھے اور جس کی تعریف میں ہر شخص رطب اللسان تھا۔ اس خودنوشت سے اردو ادب کے خزانے میں ایک انمول موتی کا اضافہ ہونے والا ہے۔'' مشہور افسانہ نگار انیس رفیع اور فاضل صاحب نظر سید خالد قادری نے بھی اس کتاب کی تعریف میں نہایت فراخ دلی سے کام لیا ہے۔

راقم الحروف تاریخ کا طالب علم رہ چکا ہے، اس لیے ذہن ''تزکِ بابری''، اور ''تزکِ جہانگیری'' کی طرف جاتا ہے۔ بابر نے اپنی جلاوطنی اور غریب الوطنی کو اس طرح

بیان کیا ہے جیسے ایک دوست اپنے دوست سے باتیں کر رہا ہو۔ جہانگیر نے اپنے جاہ وجلال اور شاہی کارناموں کا ذکر بڑی شان وشوکت سے کیا ہے۔ ایسی بھی سوانح عمریاں ہیں جو انشا پردازی کا نمونہ ہیں جس میں مصنف اپنی خاندانی وجاہت اور اپنے اعزازات وعلوئے مراتب کو بیان کرنا ضروری سمجھتا ہے۔ معروضیت پسندی اور صدق بیانی کی مثال مہاتما گاندھی کی سوانح عمری ہے جس میں زندگی کے نشیب وفراز اور پیچ وخم کا نہایت صاف، سادہ اور راست بیان ہے۔ مذکورہ بالا خودنوشتوں سے پروفیسر کرمانی کی خودنوشت یوں مختلف ہے کہ سارا زور بیان کی دلچسپی، حکایت آرائی، طرز تحریر کی دل کشی پر ہے۔ خودستائی یا ہر جگہ اپنے کو پروجیکٹ کرنے سے احتراز کیا ہے۔ راقم الحروف کے بزرگ دوست جذبی صاحب لفظوں کے عارف تھے، مجھے اس وقت مرحوم کا یہ تبصرہ بے ساختہ یاد آ رہا ہے: ''کرمانی تم شاعری نہ کرو، نثر لکھو۔'' پروفیسر کرمانی نے یہ کر دکھایا۔

یہ کتاب کرمانی صاحب کی سرگزشت یا سوانح عمری ہے مگر اس میں اودھ کی جیتی جاگتی تصویر نظر آتی ہے۔ معاشرت، رہن سہن، ادب، کلچر، زبان، شاعری، آپسی میل جول، بھائی چارہ، اتفاق واتحاد، محبت والتفات، جمالیات، تاریخ وتہذیب کیا نہیں ہے۔ خدا جانے کس عالم میں لکھا ہے، جی جان سے لکھا ہے، جچی تلی پُرکشش زبان۔ میرا خیال ہے کہ ایسی زبان شاعر ہی لکھ سکتا ہے۔

گھومتی ندی کی ایک اور خوبی اس کے طرزِ بیان اور سادہ وسہل زبان میں نظر آتی ہے۔ ان کی تحریر میں ایک نرم رو اور آہستہ خرام دریا کی جیسی روانی ہے۔ جا بجا قصے، دلچسپ حکایتیں، شعروں کا برمحل استعمال، جذبات انسانی کا دبا دبا سا شور، معصومانہ ظرافت کی لہر، زمانۂ حال کی ہماہمی اور شوروغل میں ماضی کے سوئے ہوئے ہندوستان کا امن وسکون اس کی خوش حالی وفارغ البالی کو نئے انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ بعض ذاتی معاملات اور ذہنی وماورائی واردات میں بھی قارئین کو شریکِ حال یا شریکِ غم کرنے سے مصنف نے دریغ نہیں کیا ہے۔ اس کا اظہار خودنوشت کے شروع ہی میں قارئین گھومتی ندی کے

تاثرات کے تحت میں نے کر دیا ہے۔ دیکھیے صفحہ ش کی آخری سطریں جنھیں میں پھر درج کر رہا ہوں:

> ''شادی کی اذیت رسانی کا دکھ ان کو آج بھی ہے، یہی حال ڈاکٹر اقبالؔ کا تھا۔ فراقؔ کا بھی تھا The fell a victim to their circumstances۔ بس اپنے حالات کا شکار سبھی لوگ ہیں۔''

مجھے پورا یقین ہے کہ وارث کرمانی کی خودنوشت ''گھومتی ندی'' آنے والے زمانے میں بھی تعریف و تحسین کے مستحق قرار پائے گی۔ اس کا ترجمہ ہندی زبان میں ہو چکا ہے۔ کتاب کی دلچسپی کے پیش نظر ہندوستان کی کچھ اور زبانوں میں بھی ترجمہ ہونا عین ممکن ہے۔ ایسی خوب صورت خودنوشت کے لیے پروفیسر کرمانی قابلِ مبارک باد ہیں۔

●●●

فلک دریچہ: عابد علی عابدؔ

زیر نظر شعری مجموعہ "فلک دریچہ" میں غزلیں ہیں، ایک حمد اور ایک نعت۔ راقم الحروف کی نظر سے اب تک کوئی ایسی حمد نہیں گزری جس کی ردیف "حُسن" ہو۔ اس ردیف میں شعر نبھانا فن کارانہ ہنر مندی پہ دال ہے۔

اللہ کا جلوہ تمام عالم پر محیط ہے۔ وہ زیرِ عرش بھی ہے اور بالائے عرش بھی۔ دیکھیے کس قدر خوب صورت اور با معنی مطلع ہے:

رونما چرخ پر ہے اُس کا حُسن　　　رونق بحر و بر ہے اُس کا حُسن

نعت کا تو مطلع ہی پھڑکتا ہوا ہے۔ حضور صلی اللہ علیہ وسلم کے جسم مبارک کا سایہ نہیں تھا اور ایسا بلا سبب نہیں تھا کیوں کہ آپ پیکر نور تھے۔

اُس پیکر جمال میں کثرت تھی نور کی　　　بے سایہ بے سبب نہ تھی قامت حضور کی

معراج کی طرف اشارہ دیکھیے:

معبود کی زیارت و دیدار کے لیے　　　حد آپؐ نے زمان و مکان کی عبور کی

زیر نظر مجموعہ میں غزلیں ہی غزلیں ہیں نظم ایک بھی نہیں۔ غزلیں ایجاز و اختصار کا آرٹ ہے اور نظم وسعت اور پھیلاؤ کا۔ نظم ثروتِ الفاظ کی متقاضی ہے اور غزل تقلیل الفاظ کی۔ غزل ریزہ خیالی ہے اور نظم شیرازہ بندی۔ بنیادی طور پر غزل ایمائیت اور رمزیت کا فن ہے۔

تو کیا عابد علی عابد کی شاعرانہ صلاحیت اور ان کا شاعرانہ وجدان ان خصائص سے عاری ہے جو ایک نظم گو شاعر کے لیے ضروری ہیں۔ راقم الحروف کے خیال میں ایسی کوئی بات نہیں ہے، بات مزاج اور افتادِ طبع کی ہے۔ بہت سے نظم گو شعرا ایسے ہیں جو زبان کا ذائقہ بدلنے کے لیے غزلیں بھی کہتے ہیں مگر اس میدان میں ٹھوکر کھاتے ہیں۔ اسی طرح بعض غزل گو شعرا نظم بھی کہتے ہیں مگر نظم گوئی پر قادر نہیں ہیں۔ اس لیے مسئلہ شعری مزاج اور میلانِ طبع کا ہے۔ فن کا تقاضا بھی ہے کہ شاعر اپنے کو کھنگالے، اپنے جذبات و احساسات کی تہہ نشیں لہروں کو پانے کی کوشش کرے اور اپنے مزاج کے تشکیلی عناصر کو سمجھے۔ چنانچہ جو فکری رچاؤ تہذیب کاری اور سحر انگیزی عابد کی غزلوں میں نمایاں ہے اس سے یہی اندازہ ہوتا ہے کہ یہ بتِ ہزار شیوہ ان کی محبوب صنفِ سخن ہے۔ ایک مسئلہ اور ہے۔ شعریت غزل کے اشعار کی روح ہے۔ شعریت کا فقدان ہے تو غزل بے جان اور بے روح ہے۔ شعریت ایک پُر اسرار کیفیت ہے اس لیے اس کی تعریف مشکل ہے۔ ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ شعریت مترنم خیال (Musical thought) اور جذبہ و احساس کی یکجائی کا نہایت موزوں و متناسب الفاظ میں ڈھل کر ایک پُر اسرار مگر خوش کن کیفیت کی تخلیق کا نام ہے۔ اگر یہ کیفیت ناپید ہے تو شعر نہیں Statement ہے۔

راقم الحروف کے دعوے کی دلیل میں درج ذیل اشعار کی متغزلانہ کیفیت دیکھیے۔ ان عشقیہ اشعار میں روایت کی پاسداری ہے اور نئے لب ولہجہ کی کارفرمائی بھی:

جب وہ ملنے آئے گا مجھ سے تو میں چھپ جاؤں گا
عشق میں میرے لیے وہ بھی پریشاں کچھ تو ہو

یہ چپ رہتے ہیں پتھر کی طرح عرضِ تمنا پر
اسی نسبت سے ہم نے نام خوباں کا صنم رکھا

کمرے کی دیوار میں رخنے اور بھی تھے
کھڑکی ہی میں لیکن چاند نکلتا تھا

کبھی کبھی کی ملاقات بھی ضروری ہے
کہ راستے نہیں کھلتے ہیں آئے جائے بغیر

آخر مجھے جانا ہی پڑا پیاس بجھانے
دریا مرے دروازے پہ چل کر نہیں آیا

ان اشعار پر ایک سرسری نظر ڈالنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ہم عصر فکری اور فنی میلانات (Trend) پر عابد کی گہری نظر ہے۔ ان اشعار میں ذاتی تجربات و مشاہدات کی عکس ریزی زیادہ ہے اور معاصرین کے خیالات کی تقلید کم۔

شاعر سماج کا پروردہ ہے وہ اپنے گرد و پیش کے حالات سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ عابدؔ نے زندگی کے تلخ حقائق، نشیب و فراز، بدلتے ہوئے دگر گوں حالات، تمدنی بحران اور تہذیبی خلفشار کو اپنی غزلوں میں واشگاف کیا ہے۔ ان موضوعات کے شاعرانہ ادراک میں تخلیقی رچاؤ ہے اور لہجے کا رکھ رکھاؤ بھی:

آدمی ہر دم کھڑا سرحد پہ ہے — لو چراغِ زندگی کی زد پہ ہے
کہ واردات و حوادث بھی ہو گئے معمول — کوئی بھی حادثہ اب آنکھ نم نہیں کرتا

عابدؔ صرف داستانِ عشق و محبت سناتے ہیں نہ ان کا واسطہ سماجی سروکار تک محدود۔ ان کے دائرۂ فکر میں پوری انسانیت اور انسانیت سے وابستہ محبت و مروّت اور دوسری انسانی و اخلاقی قدریں ہیں۔ وہ انسانیت کے لیے بہتر سے بہتر خواب دیکھنے کے عادی ہیں اور انسان کے مستقبل کے بارے میں ان کا نقطۂ نظر رجائی ہے۔ انسان کا مقدر ہاتھ پر ہاتھ دھرے بیٹھنا نہیں ہے بلکہ اس کا انحصار سعی مسلسل اور جہد ناتمام پر ہے:

قدرت کے ہاتھوں میں انسان تو بس ایک کھلونا ہے — پہلے ٹوٹا پھر بکھرا پھر مٹی میں تحلیل ہوا
افلاک و بیابان و جزائر کیے تسخیر — قابو میں مگر میرے مقدر نہیں آیا

عابدؔ کی شاعری میں وقت ایک کلیدی لفظ ہے۔ ان کو وقت کی فلسفیانہ تشریح سے سروکار نہیں بلکہ جا بجا اس کی اہمیت اور اس کے جبر کا اظہار ہے۔ درج ذیل شعر ملاحظہ کیجیے:

پھیر لیتے ہیں سبھی آنکھ پرائے اپنے — وقت پر کام فقط علم و ہنر آتا ہے

مقامی فضا اور مقامی لب و لہجے کے انعکاسات ان اشعار میں دیکھیے:

رستے میں گرا گر کے اُٹھا اُٹھ کے چلا میں　　امداد کو میری کوئی رہبر نہیں آیا

....

گھر ہو یا دفتر ہو میرا روز کا معمول ہے　　دیکھنا خطِ دوست کا شام و سحر کی ڈاک میں

عابد نے کہیں کہیں طنز و مزاح کے جوہرِ آب دار سے بھی کام لیا ہے:

کل یگ ہے یہ کل یگ یہ قیامت ہے قیامت　　منکوحہ کے ہوتے ہوئے سوتن سے تعلق

....

بیٹوں سے بڑھ کے ہم کو رہیں بیٹیاں عزیز　　انگور کے اسی لیے بیٹے نہیں ہوئے

دراصل مختصر اور طویل دونوں بحروں میں کامیابی کے ساتھ گزر جانا شاعری کی قادرالکلامی پر دال ہے۔ اسی طرح فن کارانہ ہنرمندی کی ایک اور مثال نہ صرف سنگلاخ زمین بلکہ مشکل قوافی ورد ائف کا استعمال ہے۔ عابد نے مزاج، کی طرح، صاف ہو، رات گئے، کے بیچ، تعلق، تری یا میری، بغیر کو بطور ردیف غزلوں میں استعمال کیا ہے۔ اسی طرح پھوڑنے، توڑنے، آگ، چھانٹ، رنگ ڈھنگ، طائف، خائف وغیرہ جیسے الفاظ بطور قوافی استعمال کیے گئے ہیں۔ اس شعری کاوش سے شاعر کی مشکل پسندی اور قادرالکلامی کا اندازہ تو ہوتا ہے مگر یہ مشکل پسندی بہت اچھی شاعری کی ضمانت نہیں ہے۔

عابد کے شعری مجموعے میں اس طرح کی غزلیں نہ ہوتیں تب بھی مجموعی شاعری کا تاثر خوش گوار ہوتا کیوں کہ بعض غزلیں بہت خوب صورت ہیں۔ اچھی شاعری کا معیار بسیار گوئی یا اشعار کے انبار لگانا نہیں بلکہ کلام کی خوب صورتی ہے۔ بعض غزلیں توجہ طلب ہیں:

حیراں ہوں کسی سمت سے پتھر نہیں آیا

گل بھی ہو خوشبو بھی ہو سبزہ بھی ہو پانی بھی ہو

خرامِ ناز کو سرمستیِ بادِ بہاری کیا

یاد آئی مجھے محبوب کی جب رات گئے

کوئی بھی موضوع ہو، داخلی یا خارجی موضوعات کے شاعرانہ اظہار میں شاعر کا رویہ منفی نہیں، اثباتی ہے۔ احساسات کی معصومیت، جذبات کی صداقت، اظہار کے

کھردرے پن اور خیالات کی طرفگی کے امتزاج سے عابد کا شعری لہجہ متشکل ہوا ہے۔ یہی ان کی غزلوں کے محاسن شعری ہیں۔ انھوں نے جدید لہجے کے کھردرے پن اور بانکپن دونوں کو اپنی شاعری میں اسی حد تک جذب کیا ہے جہاں تک اسے ان کے شعری مزاج سے مناسبت ہے۔ خاص بات یہ ہے کہ خواہ روایتی عشق اور رومان پسندی ہو یا سیاسی اور سماجی بحران کا مدوجزر، ہولناک حادثے ہوں یا زندگی کی تلخیاں عابد کے طرزِ اظہار میں شائستگی ہے اور تازگی اور شگفتگی۔

بعض اشعار کے مطالعہ سے شاعر کے تصورِ فن پہ روشنی پڑتی ہے۔ شاعر کی شاعرانہ شخصیت کو پرکھنے میں یہ پہلو سودمند ثابت ہوتا ہے۔ مثلاً یہ شعر:

تاکہ پیدا شعر میں کیفیت ابہام ہو
لفظ شامل اغلب و امکان و شاید کیجیے

یا یہ شعر:

طلسم شعر کا الفاظ میں ہے پوشیدہ
بھرم کسی بھی عمارت کا سنگ وخشت میں ہے

سادگی میں پرکاری اور سحر انگیزی ہے۔ فارسی تراکیب کا استعمال کم سے کم ہے اور تجربات کی عکاسی میں خودقاری کے ذہن واحساس کی پرچھائیاں رقص کر رہی ہیں۔ حشو وزائد سے پاک الفاظ کی بھرمار سے عاری جذبات واحساسات سے میل کھاتا ہوا لہجہ شعری مجموعے کو شعری جمالیات کا نگارخانہ بنا رہا ہے۔

اس مختصر سے تبصرے کے مطالعہ سے عابد علی عابد کی تخلیقی شخصیت جو اُبھر کر ہمارے سامنے آتی ہے اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنی شاعرانہ ہنرمندی اور فن کارانہ صلاحیت کا بدرجہ اتم استعمال کیا ہے۔ کہیں کہیں عجزِ بیان کی خفیف سی جھلک بھی دکھائی دیتی ہے۔ قیاس کہتا ہے کہ مشق ومہارت سے اس کمی پر نہ صرف قابو پالیں گے، ان کی تخلیقی صلاحیت میں مزید نکھار پیدا ہوگا۔ اُمید ہے کہ فلک دریچہ کی خاطر خواہ پذیرائی ہوگی اور اسے بہ نظر استحسان دیکھا جائے گا۔

●●●

تصوف اور بھکتی: تقابلی اور تنقیدی مطالعہ

مصنف: شمیم طارق

عربی، فارسی اور اردو زبان میں تصوف کے موضوع پر کئی صدی پہلے سے کتابیں لکھی جاتی رہی ہیں۔ ادھر چند صدیوں میں انگریزی اور دوسری جدید یورپی زبانوں میں بھی تصوف کے موضوع پر کافی کتابیں شائع ہوئی ہیں اور یہ سلسلہ ابھی جاری ہے۔ یورپ میں اور یورپ کے زیر اثر دنیا کے دوسرے ملکوں میں بھی مذاہب اور ان کے باطنی پہلوؤں کے تنقیدی و تقابلی مطالعے کے رجحان کے ساتھ تصوف کے مطالعے کا رجحان بھی بڑھ رہا ہے۔ ہندوستان میں بھی مذاہب کے باطنی پہلوؤں کے مطالعے کی مستحکم روایت ہمیشہ سے موجود رہی ہے۔ مسلمانوں نے اس روایت سے استفادہ بھی کیا ہے اور اس روایت کو آگے بھی بڑھایا ہے۔ حضرت مخدوم سید اشرف جہانگیر سمنانیؒ کی اولاد اور خانوادۂ اشرفیہ کا ایک فرد ہونے کی حیثیت سے تو یہ خاکسار راقم الحروف تصوف کے نظری اور عملی پہلوؤں سے ہمیشہ وابستہ رہا ہے۔ انگریزی زبان وادب اور تاریخ سے دلچسپی اور ان کی تدریس کے سبب اس کو ان رجحانات سے بھی واقفیت ہوتی رہی ہے۔ جو یورپ اور دیگر ترقی یافتہ ملکوں میں پنپ رہے ہیں۔ اس لیے اس کا یہ کہنا حقیقت پر مبنی ہے کہ تصوف کے عصری مطالعے میں بے اعتدالی در آئی ہے۔

Islamic Spritualism تسلیم کرنے کے باوجود یورپی اسکالرز نے تصوف کو دین اسلام اور شریعت محمدی ﷺ سے الگ کر کے دیکھنے کی بھی کوشش کی ہے۔

ایسے خلوت پسندوں، راہبوں اور درویشوں کو بھی صوفی تسلیم کیا ہے، جنھوں نے اپنے باطنی رجحان کو اپنا مذہب بنا لیا تھا۔ ہندوستان میں بھی ملحدین اور متصوفین کو پاک باز صوفیا کی صفوں میں جگہ دلانے کی کوششیں ہوتی رہی ہیں اس کے برعکس مسلمانوں کا ایک گروہ دین خالص اور ردِ بدعت کے نام پر اولیاے امّت کی روحانی میراث کو گمرہی ثابت کرتا رہا ہے۔ عصری تعلیم حاصل کرنے والوں کی تحریروں میں Sufism اور Mysticism جیسی اصطلاحوں کے غلط استعمال سے بھی مغالطہ پیدا ہوا ہے اس لیے ایک ایسی کتاب کی ضرورت باقی تھی جو تصوف کے حقیقی مفہوم اور پس منظر کو واضح کر کے بھکتی اور سریت Mysticism یا خود ساختہ باطنی نظاموں سے اس کی مغائرت واضح کرے۔ یہ کتاب وہی لکھ سکتا تھا جس کا مطالعہ وسیع اور باطن، صاف ستھرا ہو۔ جس نے تصوف کے علمی پہلوؤں کو بھی پڑھا ہو اور عملی سطح پر بھی اس سے وابستہ ہو۔ یہ خوشی کا مقام ہے کہ اللہ پاک نے یہ کام شاعر، نقاد اور محقق شمیم طارق سے لیا۔ انھیں اولیاے امّت کی دعا حاصل رہی ہے۔

شمیم طارق ایک درجن سے زائد کتابوں کے مصنف، خوش فکر شاعر اور صاحب اسلوب نثر نگار ہیں۔ انھوں نے ادبی تحقیق، تنقید، لسانیات، تاریخ، معاشیات اور تصوف جیسے نہایت متنوع اور اہم موضوعات کا احاطہ کیا ہے۔ تصوف کے موضوع پر ان کی کتاب 'صوفیہ کی شعری بصیرت میں شری کرشن' اہلِ علم و تحقیق سے خراجِ تحسین حاصل کر چکی ہے اور اپنے موضوع پر اس کو پہلی کتاب قرار دیا گیا ہے۔ زیرِ نظر کتاب 'تصوف اور بھکتی: تنقیدی اور تقابلی مطالعہ' شمیم طارق کی تازہ تحقیق ہے۔ اس کتاب میں انھوں نے تصوف کے مفہوم کو واضح کرنے کے ساتھ کئی Misconceptions بھی دور کیے ہیں مثلاً یہ وضاحت کی ہے کہ:

"تصوف، بھکتی اور Mysticism معنوی سطح پر ایک نہیں ہیں۔
ظاہری سطح پر کچھ مشابہتیں ہونے سے انھیں ایک نہیں کہا جا سکتا۔"

تصوف اور بھکتی کا مذہبی پس منظر اور مفہوم الگ الگ ہے اور Mysticism مالک و خالق سے براہِ راست ہم رشتگی کا ہم معنی ہے۔ بھکتی اور Mysticism شریعت محمدی ﷺ اور وسیع تر معنی میں انبیاء کرام کی دعوت سے الگ ایک خود مختار روحانی یا باطنی

نظام اور تجربہ ہے۔ قربِ خداوندی حاصل کرنے اور پرم آتما میں مل جانے کو ایک نہیں کہا جاسکتا۔ مسلمانوں کا تصوف 'سلوکِ راہ نبوت' ہے۔

صوفیا کشفی علوم کے قائل ہیں مگر اس شرط کے ساتھ کہ وہ وحی الٰہی کی نفی نہ کرتا ہو۔

تصوف کے موضوع پر اردو میں کافی کتابیں موجود ہیں۔ ادھر چند برسوں میں اور زیادہ کتابیں منظرِ عام پر آئی ہیں۔ شمیم طارق کی کتاب کا امتیاز یہ ہے کہ اس میں قدیم و جدید تصورات کا احاطہ اور تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے جو نتیجہ اخذ کیا گیا ہے اس کی بنیاد قرآن و حدیث اور مستند علما و صوفیا کی تشریحات پر رکھی گئی ہے۔ اس کتاب میں جا بہ جا ایسے موتی بکھرے ہوئے ہیں جن کی قدر وہی کر سکتا ہے جو تصوف سے فطری وابستگی رکھتا ہو۔ Mysticism یعنی سریت کے حوالے سے تو انھوں نے جو معلومات فراہم کی ہیں وہ اردو میں پہلی مرتبہ سامنے آئی ہیں۔ تصوف کے مخالفین کی تحریروں میں تصوف کے اثبات کے نمونے تلاش کرنا بھی ان کا اہم کارنامہ ہے۔ ان نمونوں کی تلاش میں انھیں برسہا برس صَرف کرنے پڑے ہوں گے۔ تصوف اور بھکتی، وحدۃ الوجود اور وحدۃ الشہود، عقیدۂ توحید اور ویدانتی وحدانیت کا تنقیدی اور تقابلی مطالعہ کرنے میں بھی انھوں نے ہوش مندی کا مظاہرہ کیا ہے۔ اس خاکسار کو یقین ہے کہ شمیم طارق کی اس گراں قدر علمی و تحقیقی کتاب سے تصوف کی تردید کے نام پر پھیلائی گئی غلط فہمیاں تو دور ہوں گی ہی تصوف کی تائید و اشاعت کے نام پر پھیلائی ہوئی غلط فہمیاں بھی دور ہوں گی۔ دوسرے لفظوں میں یہ کتاب تصوف کے مطالعے میں در آنے والی بے اعتدالی کو دور کرنے کا باعث بنے گی۔ انجمن اسلام مبارک باد کا مستحق ہے کہ اس کو تصوف اور بھکتی کے تنقیدی اور تقابلی مطالعے کے موضوع پر نہایت معیاری اور قابلِ اعتبار کتاب شائع کرنے کا فخر حاصل ہو رہا ہے۔ آنے والا زمانہ انجمن اسلام کو بھی قدر کی نگاہ سے دیکھے گا اور شمیم طارق کی کتاب کو بھی۔ اس کتاب سے تصوف اور بھکتی کے تقابلی مطالعے کی روایت کی بھی ابتدا ہوگی۔ اب سے پہلے یہ نہیں ہوا تھا۔ اس لحاظ سے شمیم طارق کی کتاب کو کئی پہلوؤں سے اوّلیت حاصل ہے۔

●●●